

أبريل ١٩٩٩

أدب وثقافة

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية

العدد ١٦٤



■ الطاهر بن جلّون : المرتشون في كل بلد ■ مختارات
من الشعر الأرمني عبر العصور : قومي يا ذات الدلال قومي
■ عقيلة راتب : الحنان مصرى والأمومة مصرية ■ شلال
بهاء طاهر مازال يتدفق ■ فتحي غانم : لم يفقد ظله في
السينما ■ العقل العربي : كن فيكون وسلطة النصّ

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد/ أبريل ١٩٩٩ .

رئيس مجلس الإدارة:

د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عياد

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان/ صلاح السروي/ طلعت الشايب/

غادة نبيل/ كمال رمزي/ ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/

د. عبد العظيم أنيس/ ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات/ د. عبد المحسن طه بدر/ محمد زوميش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للفلاف للفنان:
محيي الدين اللباد

الفلاف رسم جماعي لأطفال السويس (إصدار هيئة قصور الثقافة)
الرسم الداخلي للفنان:
يونس البحر

أعمال الصف والتوظيف الفني:
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الرازق /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١ ش كريم الدولة ميدان طلعت حرب
د الأهالي ، القاهرة / ت ٥٧٨٤٨٦٧ / ٥٧٩١٦٢٤ / ٥٧٩١٦٢٨ / فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / الميلاد العربية ٣٠ دولارا
للقرء - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر / ولا تزيد من مشروعات من المجلة.

المحتويات

أول الكتابة/ المعصرة/ ٥

- حوار مع الطاهر بن جلون «المرتشي في الغرب والشرق» أجرته: ماجدة إبراهيم/ ١١

دفاتر النهضة:

العقل العربي: ذهنية كن فيكون/ د. أحمد هبسي/ ٢٨.

- نقد سلطة النص/ دراسة/ أيمن عبد الرسول/ ٣٧
- السينما عربية والنقد عربي/ سينما/ كمال رمزي/ ٤٥
- تأملات في لغة القصص/ نقد/ د. وفيق سليطين/ ٥٠
- أحلم أكثر من عاشق آخر/ شعر/ عبد المنعم رمضان/ ٥٧

الديوان الصغير: قومي يا ذات الدلال قومي

مختارات من الشعر الأرميني/ صياغة/ محمد إبراهيم أبو سنة/ تقديم: فاروق شوشة/ ٦٥

- شلال بهاء طاهر/ رأي/ نضال حمارة/ ٨١
- عوامة/ شعر/ غادة نبيل/ ٨٥
- عن الكتابة/ تجربة/ فوزي شلبي/ ٩٠
- عقيلة الحلم، عقيلة الحنان/ المصوراتي/ كمال رمزي/ ٩٤
- فتحي غانم والسينما/ غياب/ ك.ر/ ٩٩
- الجسر والكتابة الأخرى/ أيام في القاهرة/ على اللميني/ ١٠٦
- سفينة نوح والشرق الأوسط/ كتاب/ كرم جبرائيل فؤاد/ ١٢١
- صور من الهامش/ مسرح/ جرجس شكرى/ ١٢٨
- ٩٩ عام قصيدة النثر/ مصطفى عبادة/ ١٣٢
- أعياد الموتى/ شعر/ أسامة الزيني/ ١٤٢
- مشاهد/ شعر/ مصطفى عبد اللاه/ ١٤٤
- ثلاث قصائد/ شعر/ أحمد زوزور/ ١٤٩
- قصتان/ أحمد رجب شلتوت/ ١٥٣
- وصايا الاحتضار العشرين/ تواصل/ محمود محمد عامر/ ١٥٧
- بعيداً عن الأجندة الرسمية/ عين/ أحمد عن العرب/ ١٥٨



لا أنسى أبدا كلمات الشاعر والمسرحي الألماني الراحل "برتولد بريخت" الذي قال كم أتمنى أن يكون جمهور الأدب والمسرح هو جمهور كرة القدم؛ "كان بريخت قد انشغل طيلة عمره بالجمهور يمتلك الفن والأدب هؤلاء الذين سيساعدهم الفن والأدب والثقافة على ترقيه وجدانهم وشعورهم بالعالم، وبناء تصورات عن دورهم فيه أكثر رحابة وأوسع من مجرد عوالمهم الصغيرة داخل الأسرة أو في محيط الأصدقاء. كان يسعى بكل قوته إلى الإنسان الجميل القادر بفعل سحر الأدب والفن على أن يجتري المعجزات؛ وكان "بريخت" شغوفا في أيامه الأخيرة بأن تصل الرسالة السياسية لجزبه الاشتراكي الألماني بصورة أعمق وأكمل عن طريق الفن الجميل الملتزم لا الشعاري ولا الإنشائي. وهذه التفرقة ضرورية للغاية، وتزداد ضرورتها إلحاحا في زمن يتعرض فيه الالتزام والواقعية الاشتراكية ودور المثقف الثوري واختياره لأوسع وأطول هجوم فكري على امتداد المعمورة، وهو ما تواكب مع انهيار الاقتصاد السوفيتي ودول المنظومة الاشتراكية، واعتمد بصورة أساسية على تضخيم كل ما هو سلبي وقاصر وشعاري في الكتابات والأفكار والمدارس الفنية والثقافية التي عبرت عن تطلعات الشعب وأحلامه، ثم راكم التراب على كنوزها وإنتاجها الرفيع الذي حاول إخفاء معالنه تحت ثقل السطحي والهزيل؛ ولم تعرف رواية كلاسيكية ثورية كبرى مثل رواية "الأم" ما طال هذه الرواية من التسفيه والخط من القيمة.

ولأن "بريخت" شاعر ومسرحي كبير وموهوب صقلته الثقافة التقدمية والاختيار السياسي الاشتراكي كان قد استطاع أن يطوع أدواته المتنوعة ليصنع فنا جميلا ملهما ونقديا، مثيرا للأسئلة والشكوك وملتزما في آن؛ وكان هو الذي ظلت حقيبتة معدة دائما للرحيل منذ نجح في الخروج من ألمانيا إبان صعود النازية ثم الاستقرار في الولايات المتحدة الأمريكية حيث طالته عام ١٩٤٧ مخالب المحاكمة المكارثية التي لاحقت آلاف الكتاب والفنانين والنقابيين التقدميين ودمرت أسرهم وفصلتهم من أعمالهم. فكانت الحقيبة المعدة جاهزة وشد "بريخت" رحاله إلى أوروبا ثم عاد بعد ذلك إلى بلاده ألمانيا الديمقراطية. وقال ما معناه إن العيش والتعبير في ظل الرقابة الشيوعية هو أفضل كثيرا من الرقابة الأشمل في ظل الرأسمالية وكان موجوعاً بخبرة التحقيق معه أمام لجنة الكونجرس للنشاط المعادي لأمریکا والمشهورة بلجنة "مكارثي" والتي اعتبرته كتابا من الطراز الأول، وكان التحقيق البوليسي معه يدور حول معاني قصائده ومسرحياته، وقد توقفوا طويلا أمام قصيدة كتبها باسم «في مدح التعلم» في مسرحية اقتبسها من رواية الأم "لكسيم جوركي" حيث تخاطب امرأة روسية عاملة كل الفقراء، أي كل هؤلاء الذين كان "بريخت" يتمنى أن

يحتشدوا ليشاهدوا المسرح ويسمعوا الموسيقى ويتعرفوا على فنون الأوبرا والرسم والقراءة ليسهموا فى تغيير العالم وقيادته فى العصر الجديد. قالت كلمات الأغنية:

«لا بد أن تتعلموا القيادة.. أن تكونوا مستعدين لها أنتم يا من تعيشون على الإعانة تعلموها أيها الرجال فى السجون، أيها النساء فى المطبخ.. تعلموها أيها الرجال فى سن الخامسة والستين.. تعلموها...»
وحين سأل المحقق "بريخت" عن معنى القصيدة قال له - أى المحقق - هل تدعو العمال للاستيلاء على السلطة.

لماذا أكتب هذه الحكاية الطويلة عن "بريخت" الذى حلم بجمهور غفير للمسرح.. ليس أقل من جمهور كرة القدم ولا أضعف حمية أو حماساً؟
أكتبها لأن الباحثة الدكتوراة "ماجدة إبراهيم" أجرت حواراً طويلاً مع الكاتب المغربى الذى يعيش فى فرنسا ويكتب بالفرنسية "الطاهر بن جلون"، تطرق فيه لانتشار الثقافة التجارية التى تفتن الجمهور وتكاد تسلبه إرادته ثم تفسد ذوقه وتفقر وجدانه «ولماذا هو مفتون؟ بسبب دراسة السوق التى تمت للتعرف على وسائل التأثير عليه، ومعرفة أوتاره الحساسة...»

ولعل أكثر الأوتار حساسية لدى البشر أن يكون الرغبة العارمة فى السعادة. أن الفنون لتجارية السطحية وثقافة المخدرات بعمامة والى تقود الجمهور إلى عوالم من السعادة الوهمية هى صناعة متكاملة الأركان تمولها مؤسسات الإعلام الضخمة وتوفر لها تقنية عالية ورؤس أموال هائلة، لتدمر الحس النقدي لدى الجمهور الواسع وتعلمه التواء والطاعة والرضا بما هو قائم باعتباره قدراً لا فكاك منه وهكذا تقلم أظافره حين يدمن تحقيق أحلامه لا فى العالم الواقعي وإنما فى العالم الخيالي الباذخ الذى تقدمه هذه الفنون خاصة فى السينما ومسلسلات التليفزيون بديلاً عن الكفاح من أجل سعادة حقه فى العالم الواقعي.. أى من المجتمع القائم على الاستغلال والضعف والاستبعاد.

وفى تجربتنا نحن المحدودة حين نجحت بعض العروض المسرحية الجادة ذات الروح التقدمي الأسر فى الوصول إلى الجمهور الواسع وتوفير البهجة والمتعة له فى نفس الوقت الذى دعته للتأمل والتفكير سرعان ما لاحقتها الرقابة أو القرارات الإدارية أو بؤس الميزانيات خاصة فى عروض مسرح الثقافة الجماهيرية العاجزة عن الدخول فى منافسة مع المسلسلات الدرامية رغم جودة بعضها، وجدية القائمين عليها ولهم بفن المسرح.

يثير الحوار مع "الطاهر بن جلون" ابن الثقافتين العربية والفرنسية قضايا كبرى أخرى حين يضع يده - عفواً - على ملامح التجربة المتماثلة فى ملامحها التى تحدث هنا فى بلد ما وهناك على بعد آلاف الكيلو مترات فى بلد آخر «لنجد أن النفس الإنسانية عند ما ينخرها نفس البؤس تسلم أحياناً لنفس النزوات...»

يقول ذلك فى معرض مقارنة بين رواية له ورواية لكاتب أندونيسى، وهى ملاحظة تضرب فى عمق مسألة الأدب المقارن وتطور الأشكال الفنية من بلد لبلد ومن تجربة لأخرى حيث نجد « أن غياب الدولة أو الدولة التى تخلى المكان لدولة أخرى.

(يتحدث هنا عن صعود المافيا) تحل دولة موازية غير شرعية محل الدولة الشرعية وتتخذها من الداخل بممارساتها المضادة للديمقراطية وحقوق الإنسان!!

وفى تجربتنا المصرية الحية الآن نستطيع أن نتعرف بشكل ملموس ويومى على غياب الدولة بمعنى آخر تلك الدولة التى أخذت تسلم مؤسسات القطاع العام وثرواته للقطاع الخاص الأجنبى والمحلى لتغيب هى بالتدريج وتتحول إلى جيش وشرطة لتخلى مكانها لمنظومة جديدة من العلاقات شعارها البقاء للأقوى والأغنى.. أى شعار الغابة التى تنطلق فيها الحيوانات الضارية لتنهش الأليف والضعيف بمخالبها.

وحين ينتقل قانون الغابة للمجتمع الإنسانى لا يكون بوسع الضعفاء والمستغلين (يفتح الغين) إلا أن ينظموا صفوفهم ويخلقوا أعلى أشكال التضامن الكفاحى فيما بينهم.. هؤلاء العمال فى المصانع والنساء فى المطابخ والرجال الذين تجاوزوا الستين، والفلاحون فى الحقول، والموظفون فى الدواوين والطلاب فى المدارس والجامعات.. ويعرف هؤلاء جميعاً عبر الثقافة التقدمية أن بهم قوة كامنة جبارة تصبح فاعلة إذا كانوا معاً متضامنين فى مواجهة القهر والاستغلال والإذلال.. فى مواجهة اللاشرعية وحينها يؤسسون هم شرعية جديدة..

يضع "بن جلون" يده - عفواً مرة أخرى - على بعض مشكلات وقضايا ما بعد الحداثة حين يسجل فى إحدى إجاباته أنه:

« لا توجد اليوم فى فرنسا مدرسة للرواية كذا أو كذا، للرواية الكلاسيكية أو للرواية الواقعية، بل توجد تقنيات كثيرة.. ولكل كاتب عالمه.. هذا هو الأهم.. الرواية الجديدة قصة قديمة انتهت.. لم تعد تكتب اليوم.. »

ففى عالم ما بعد الحداثة كل شئ يتشظى وتتفتت الوحدة والتجانس القديمان، وينشأ ملمع جديدة للصراع الطبقي بعد أن حقق التقدم العلمى والتقنى قفزات هائلة وتراجعت الصناعات القديمة الكبيرة التى كانت تضم آلاف العمال، وأخلت مكانها فى البلدان المتقدمة لوحدات صغيرة عالية التقنية حيث تحول العلم إلى قوة إنتاجية مباشرة، وهو ما أغرى بعض الفلاسفة والمفكرين بفقدان الثقة فى الطبقة العاملة كإمكانية ثورية أى قوة تغيير وراؤها أنها ستخلى مكانها فى النظرية الماركسية للطلاب والمهمشين والعاملين بأجر جميعاً.

إن الإنتاج الأدبى والفنى فى مرحلة ما بعد الحداثة هو تعبير موضوعى - على

طريقته - عن الوضع الإنساني في هذه الحالة من التمرکز الشديد في القمة حيث رأس المال المالي الجبار، والتفتت عند القاعدة.. لذا أصبح لكل كاتب عالمه، وسوف نعود إلى هذا الموضوع مجددا لنعرف إن كان هذا التعدد والتنوع الواسع هو مجرد تعبير عن التشظي الذي لن ينتج أبدا وحدة من نوع جديد أم أنه إرهاب ومخاض لتفتت من نوع آخر هو وعد التغير الشامل الذي سيجعل من التنوع حديقة غناء بها ملايين الزهور في زمن قادم زمن العدالة والاشتراكية حين يكون الإنسان جديرا بإنسانيته.

نحن في «الديوان الصغير» في صحبة شاعرين عربيين كبيرين نعرفهما جيدا هما «محمد إبراهيم أبو سنة» و«فاروق شوشة»؛ وعدد كبير من الشعراء الأرمن الذين لا نعرفهم. فقد صاغ أبو سنة ببراءة أشعار الأرمن باللغة العربية وقدم لها «فاروق شوشة» تقدما جميلا وبلغيا لنجد أنفسنا أمام عالم كان الشعر فيه وطننا بديلا حين افتقر الشعب الأرمني المعذب الذي لاحقته المذابح إلى وطن. وفي روايتها الجديدة «البيت» التي ستقدم لها عرضا نقديا في عدد قادم تصور الروائية «بهيجة حسين» مأساة الأرمن الذين طاردهم الأتراك «العثمانية» كما يفعلون الآن ضد الشعب الكردي.

تري إلى أين تحملين يا روى المعذبة
حليبك الخشبي الأسود
أثمة جمجمة جديدة لكى تصعدى فخورة
حيث ينظر الجميع إلى إكليلك المضيء
بحب جارق؟

من فلسطين يكتب لنا الدكتور «أحمد هيبى» الذى عبر في رسالة رقيقة عن إعجابه الشديد «بأدب ونقد» - يكتب عن العقل الغربى في ذهنية «كن فيكون» حيث ينتقل مفهوم «كن فيكون» الذى يتتبعه الكاتب من القرآن الكريم إلى الأساطير وحكايات ألف ليلة وليلة، وألعاب الأطفال - ينتقل إلى «حدود أعظم من حدود الحلم أو التسلية أو حتى الإجابة.. ليحتل جزءا من عقليات الناس ونفسياتهم حيث يسيطر مزاج كن فيكون ولو جزئيا على العقلية العربية لقرون من الزمن خلت وحتى الآن سلبا أو إيجابا.

وهو ينبهنا لأنه لا يقصد الدم أو المدح لأن للعقل العربى مميزاتة أيضا، ولكن المزاج الذى يراهن على تحقيق الأمنية عن طريق بساط الريح أو الجن أو النصيب يصبح غالبا فى أوساط المقهورين والمضطهدين زمن الأمان حيث «يتجه الناس إلى كل ما هو مستحيل وخارق ليخلصهم من أوضاعهم المزرية.» ولانتشار هذا المزاج فى بلادنا علاقة وثيقة بالاستبداد «لأن السلطان العربى

يستطيع أن يعيش هذا المزج، فهو الحاكم المطاع فى بلاده، ولا يجد لحكمه قانونا يحده أو معارضة أو صحافة، وهو حاكم مدى الحياة مادام يستطيع...

يكتب لنا الناقد الصديق "كمال رمزى" عن الروائى الراحل "فتحى غانم" فى السينما التى استولت على خياله أثناء الكتابة الروائية، وهو يذكرنا بالفيلم التليفزيونى "بنيا" الذى شارك فتحى غانم فى كتابة السيناريو له عن قصته بذات الاسم.. ومرة أخرى نحن أمام الأحلام المستحيلة التى يكاد البطل الشاب أن يضع وهو يلهث وراءها ليجد فى خلاته المطلق أن عليه أن يعود للواقع.. لحبيبتة "بنيا" ليبدأ متها ومعها صوغ أحلامه من جديد..

وعلى ما يبدو فكلنا مدعوون لصوغ أحلامنا من جديد فى زمن يعاكس الأحلام وينثر عليها الشوك والرمل فىصبح رقصنا عبثيا ويرتد الحلم لجوفنا.. حين قرأت الافتتاحية بعد كتابتها هالنى كم الأحلام المستحيلة فيها.. مع ذلك أدعوكم لأن نبتهج ونخلق ونطير لأبعد سما شرط أن نبدأ من هذا الواقع المؤلم ليكون حلمنا قوة تغيير.. وكل عام وأنتم بخير..

المحروقة



حوار مع الطاهر بن جلون :

المرتشى فى الغرب و السرقة^(١)

أجرته

د. ماجدة إبراهيم^(٢)

كان لقائى مع الكاتب المغربى الفرنكفونى طاهر بن جلون فى أواخر يناير ١٩٩٧، فى مكتبة الشخصى الكائن بـ ٢٢٠ بولفار سان جازمان فى الحى السابع بباريس، حول روايته الرجل المقصوم التى نشرها فى دار لوسوي، كبرى دور النشر الفرنسية فى عام ١٩٩٤، والتى نال عنها فى نفس العام جائزة البحر المتوسط الفرنسية.

طالعت هذه الرواية لأول مرة على متضمنة المنشورات الحديثة فى مكتبة جيبار جون كبرى مكتبات بيع الكتب الفرنسية، أثناء زيارتى لباريس فى مارس ١٩٩٤.

جذبتنى طرافة العنوان . فالقبيت نظرة على الغلاف الخلفى للكتاب . فتكشفت موضوع الرواية: إنه موضوع آنى، موضوع الساعة: الفساد تلك الآفة التى استشرت فى عصرنا الحالى وأدركت مغزى العنوان : إنه يجسد التحول النفسى - جسدى الجذرى الذى طرأ على البطل، بفعل الرشوة^(٣). فكانت تلك الاستعارة المكنية البليغة «الرجل المقصوم».

سزعان ما تلقفت الرواية، وضممتها إلى جيعتى التى عدت بها إلى مصر بعد تلك الزيارة . وعكفت على قراءتها - التهمتتها التهاماً وعزمت على إعداد دراسة

عنها أقدمها إلى الجامعة ضمن الأبحاث اللازمة لترقيتي إلى درجة أستاذ مساعد.

وتزاحمت التساؤلات في رأسي أثناء قراءة الرواية وأثناء جمع المادة العلمية اللازمة لإعداد البحث عنها . فدونت تلك التساؤلات . وانتهزت فرصة عودتي إلى باريس من جديد في يناير ١٩٧٧ لأطرحها على الكاتب . فكان في إجاباته إلقاء مزيد من الضوء على الرواية وإثراء لدراستي عنها (٤).

تدور أحداث الرجل المقصوم في المغرب المعاصر . وبطلها مهندس مغربي في الأربعين من عمره ، اسمه مراد مستول في وزارة التجهيز عن منح تراخيص البناء .

وشاءت إرادة الكاتب أن يكون هذا الموظف الحكومي أميناً ومثقلاً بالأعباء الاجتماعية . ومن ثم كانت المشكلة التي يعرضها كالاتي : في إيجاز بليغ ، في مطلع الرواية :

« براتب البسيط ، يعول أسرته ويدفع مصاريف تعليم أبنائه وياجار المنزل ويعول أمه . إنه لا يستطيع ذلك فهو يعيش بالدين ، بفضل بقالة » .

(ص ١١).

وتتضافر الضغوط ضد مراد إلى أن ينقصم .

فيقبل أول « مظلوف » في حياته ، ثم ثاني « مظلوف » .

وينعم بسمة العيش ، ويصحب ابنته المريضة إلى شاطئ البحر فتتحسن صحتها ، لكن المصائب تتوالى عليه : فيمرض ، ويتهم مرتين بالسرقة ...

أما عن طاهر بن جلون ، فهو غني عن التعريف فقد ترجمت أعماله إلى خمس وعشرين لغة ، وأضيف اسمه إلى طبعة ١٩٨٩ للقاموس الفرنسي لوبوتي لاروس ضمن مجموعة من مشاهير فرنسا المعاصرين وهم : المخرج كلود لولوش والممثل جيرار دي باردديو والمؤرخ آلان دوكو .

كما حصل طاهر بن جلون على كثير من الجوائز والأوسمة سبق أن ذكرنا منها جائزة البحر المتوسط ، نضيف إليها الآن :

١ - جائزة جونكور الفرنسية (٥) في عام ١٩٨٧ عن روايته الليلة المقدسة (١٩٨٧) .

٢ - وسام جوقة الشرف الفرنسية بدرجة فارس (٦) .

٣ - جائزة أنصاف الكرة الأرضية (٧) لعام ١٩٩١ عن روايته غصينة الطرف (١٩٩١) .

٤ - جائزة مؤسسة نور الدين أبا (٨) المغاربية في عام ١٩٩٤ ، عن مجموعة أعماله .

ويتنوع إنتاج طاهر بن جلون . فهو إلى جانب عمله الصحفي والإذاعي (٩) ، نجده يكتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والشعر والسيرة الذاتية ، ويقوم بالبحث والترجمة والإنتاج الوثائقي ..

فقد ترجم إلى العربية رواية الغيز الحافي لحمد شكرى . وأعد فيلماً وثائقياً للقناة الثانية الفرنسية بعنوان الحياة المشؤومة وأصدر مجموعة مختارات من



الشعر المغربي المعاصر بالعربية والفرنسية بعنوان **الذاكرة المقبلة في ١٩٧٦**. أما الأبحاث فنذكر منها: أكبر وحدة في ١٩٧٧، وحقاوة فرنسية في ١٩٨٤، وأخيراً بحث عن الفنان التشكيلي السويسري المعاصر جياكومتي. ومن المسرحيات، نذكر حولية وحدة في ١٩٧٦ وخطيبة الماء يتبعها حديث من السيد/ سعيد حمادي، عامل جزائري صدر الاثنان في ١٩٨٤. ونأتى إلى السيرة الذاتية، فنجد المزم الأخرى في ١٩٩٤ وإلى القصة القصيرة فنجد مجموعة الملاك الأعمى في ١٩٩٢ وإلى الشعر، فنجد الدواوين التالية:

- ١ - رجال تحت كفن الصمت في عام ١٩٧١
 - ٢ - تدبأت الشمس (١٩٧٢).
 - ٣ - حيوب البشرة (١٩٧٥).
 - ٤ - ماتت شجرات اللوز يائر جراحها (١٩٧٦).
 - ٥ - بدون علم الذكري (١٩٨٠)
 - ٦ - مودة الرماد (١٩٩٣).
 - ٧ - مجموعة شعرية كاملة (١٩٩٥).
- ونأتى أخيراً القصة وإن كانت اللون الأدبي الرئيسي في إنتاج طاهر بن جلون، فنحصى منها:
- ١ - هارودا (١٩٧٣).
 - ٢ - السجن المنفرد (١٩٧٦)
 - ٣ - موها الحنون، موها العاقل (١٩٧٨)
 - ٤ - صلاة الغائب (١٩٨١)
 - ٥ - الكاتب العمومي (١٩٨١)
 - ٦ - طفل الرمل (١٩٨٦)
 - ٧ - مرس الدم (١٩٨٧)
 - ٨ - الليلة المقدسة (١٩٨٧)
 - ٩ - أيام صمت في طنجة (١٩٩٠)
 - ١٠ - غضبيضة الطرف (١٩٩١).

استهلته بالسؤال عن الجائزة التي استحقها طاهر بن جلون عن روايته الرجل المقصوم، ثم عن علاقة تلك الرواية بما سبقها من أعماله، وعن نشاطه الأدبي منذ أن نشرها.

كما سألته عن سر اختياره للعنوان، وعن علاقة الرواية بالأصل الذي اقتبست منه وأبرزت رغبته في العالمية وإقامة حوار بين أهل الجنوب أنفسهم. كما تضمن الحوار أسئلة عن التقنية الروائية لطاهر بن جلون وأسلوبه في الكتابة، وعن وضعه ككاتب فرانكوفوني. وتطرق الحوار إلى السؤال عن بعض آرائه السياسية ورأيه في قضية الغزو الثقافي وموقفه تجاه الدين. ثم تعرضت لقضية الفساد كما تناولها طاهر بن جلون في روايته، أسبابها

وننتائجها . وأخيرا كانت وقفات عند عبارات خاصة بالكاتب أو استشهادية، طلبت منه تفسيرها.

- استحققت على روايتك الرجل المقصوم جائزة البحر المتوسط اليس كذلك؟
ما قوام تلك الجائزة؟

- إنها تعطى لكاتب يتناول موضوعات تخص دول حوض البحر المتوسط.
وعن نفسي، أجد طبعاً متعة في الحصول على مثل هذه الجوائز.. ولكن ليس لها مغزى كبير ولا معنى فوري بالنسبة لى.

- هل ترجمت هذه الرواية إلى العربية؟

- نعم فى المغرب

- ما العلاقة فى رأيك بين روايتك الرجل المقصوم ومجموعتك القصصية الملك الأعشى (١٩٩٢) (١٠)

- العلاقة هى غياب الدولة، أو على الأصح، إنها الدولة التى تخلق المكان لدولة أخرى.

وأقصد بذلك، أنه فى حالة المافيا كما ورد فى الملك الأعشى، تحل دولة موازية، غير شرعية محل الدولة الشرعية.

وفى حالة الفساد، كما ورد فى الرجل المقصوم، تدع الدولة الشرعية ممارسات مضادة للديمقراطية ولحقوق الإنسان تنجزها من الداخل.

- منذ رواية الرجل المقصوم، ماذا كان نشاطك الأدبي؟

نشرت مجموعة من القصص القصيرة، ثم رواية.

- ما اسم هذه المجموعة القصصية؟ وما اسم تلك الرواية؟

المجموعة القصصية كان عنوانها الحب الأول هو دائماً الأخير (١٩٩٧).

- بالنسبة للعنوان، اخترت الرجل المقصوم ما هى أسباب هذا الاختيار؟ لماذا

لم تقل الرجل المكسور؟ لماذا لم تقل أيضاً الفساد أو الرشوة؟

الطبعة الأمريكية كان عنوانها الرشوة. والطبعة الألمانية كان عنوانها الرجل المرتشى. والطبعة العربية كان عنوانها المرتشى، إذن الرجل المرتشى.

أما فى الطبعة الفرنسية، فالبطل ليس رجلاً أفسدته الرشوة، وإنما رجل سينكسر نفسياً واجتماعياً ليقبل الرشوة.

إذن توجد فكرة دقيقة عبر عنها هذا القمص بين حالين: الحال الشرعى وحال الفساد.

- أهو تأثير دراستك للطب النفسى (١١)؟

المؤثرات كثيرة جداً، وليست واحدة. إنها لا شعورية وكثيرة. إننا لا نعرف

من أين أتت الفكرة لكن عندما نكتب ، نكون محملين بأشياء كثيرة.

- فى مقدمة روايتك ، حددت منذ البداية أصلها وهو رواية كاتب اندونيسى بعنوان فساد؟

- نعم، اسمه أننتا تورور

بعد براموديا أنانتا تورور المولود فى بلدة بجزيرة جافا الاندونيسية، المشهور باسم برام أهم كاتب أندونيسى معاصر.

. تتوحد سيرته مع تاريخ بلاده السياسى فقد كان عمره عشرين عاماً فى ١٩٤٥، حين انتهت الحرب العالمية الثانية، وتراجع اليابانيون، وأعلن سوكارنو الجمهورية، وحاول الهولنديون إعادة نفوذهم إلى ما كانت مستعمرتهم من قبل.

فالتحق برام بجيش الجمهوريين، ولكنه قبض عليه فى يوليو ١٩٤٧، واعتقل حتى اعتراف هولندا باستقلال بلاده فى ديسمبر ١٩٤٩. ويسافر برام إلى هولنده فى منحة دراسية عام ١٩٢٥، ثم يسافر إلى الصين فى عام ١٩٥٦، بمناسبة الذكرى العشرين لوفاة كاتبها لو كسان مؤسس الأدب الصينى الحديث، ونموذج الكاتب الملتزم.

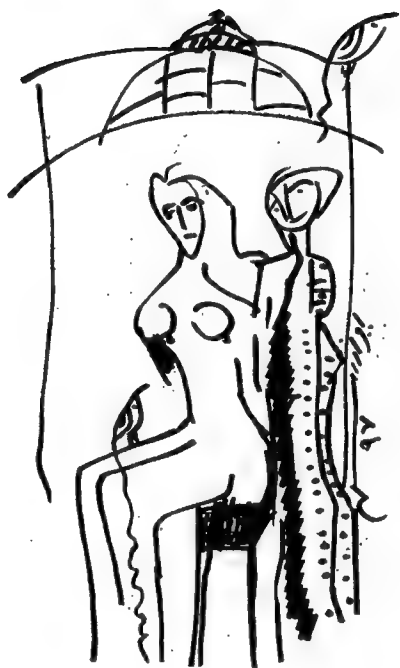
لكن بسبب تعاونه مع معهد الثقافة الشعبى المعروف باسم ليكبرا ، يتهم برام بتعاطفه مع الشيوعيين، فينتفى إلى بورو، إحدى مجموعة جزر مولوك الاندونيسية فى عام ١٩٥٦ حتى عام ١٩٧٩، حيث يتم الإفراج عنه فى عهد الجنرال سوهارتو. ويعيش الآن برام محمداً إقامته ومراقباً ممنوعاً من نشر أعماله.

أما عن إنتاج برام الإبداعي والفكري، فنجد أن له مجموعة من الروايات والقصص القصيرة والأبحاث الاجتماعية والمقالات النقدية. نذكر أهمها:

- ١) أسرة حرب العصابات (رواية)
- ٢) أرض الرجال (ثلاثية)
- ٣) دراسة عن المجتمعات الصينية فى اندونيسيا
- ٤) دراسة عن ر.أ. كارتيني.
- ٥) إحدى رايدات الحركة النسائية فى جزيرة جافا
- ٥) «الله فى الأدب» (مقال)
- ٦) «مصادر الالهام فى الفن» (مقال)

و تقدم رواية فساد لبرام وصفاً تشخيصياً لآلية الفساد فى المجتمع الاندونيسى فى الخمسينيات. هذا من خلال سيرة موظف صغير يكتشف تدريجياً نشوة الثراء والترف والسلطة من خلال لعبة الرشوة ولما كان للرشوة قوانينها الخاصة، إذا به يجر إلى دوامة التعرض للشبهات والاتجار بالنفوذ.

- نشرت هذه الرواية لأول مرة فى عدد خاص لمجلة اندونيسيا فى ابريل ١٩٥٤ (ص ١٥٦ - ٤٢٥) بمدينة بوكيتنجى بجزيرة سوماطرة الاندونيسية، فى ١٩٦١



كطبعة ثانية وفي ١٩٦٤ كطبعة ثالثة وترجمت إلى الفرنسية عام ١٩٩١.

- بماذا تدین له، وفيما تميز عنه؟
- أدین له بفكرة الرواية وموضوعها ولكنی اختلف عنه فی ارتكاسات شخصياتی. فمثلاً الزوجة فی الرواية الاندونيسية ضد الفساد. أما فی روايتی فالزوجة المغربية هی التي تدفع زوجها إلى الفساد، إلخ.

- ومازلنا فی مقدمة الرواية، تقول:
«تدور الأحداث فی المغرب اليوم، وهذا لأقول له (يقصد طاهر بن جلون هذا الروائي الاندونيسي ثور) أن تحت سماوات مختلفة، وعلى بعد آلاف الكيلوي مترات، تجد أن النفس الإنسانية عندما ينجزها نفس البؤس، تسلم أحياناً لنفس النزوات.

إنها رغبة فی العالمية
نعم بلاشك، رغبة فی العالمية

- أهو التاثر بالكلاسيكية الفرنسية التي ترغب فی التحدث عن الإنسان فی كل الأزمنة؟

- لا أنا لا أفكر فی ذلك. لكن هناك موضوعات ذات صفة عالمية، مثل الخير والشر والحق والفساد فقلت إذن أن الفساد موجود اليوم فی كل العالم فی الغرب مثلاً فی الشرق. ولا يوجد بلد يمكن أن يعتبر نفسه بمنأى عن الفساد. هذا ليس صحيحاً.

- أجدّها جديدة ولطيفة وشيقة رغبتك فی إقامة حوار مع الجنوب التي عبرت عنها - فی نفس المقدمة - بقولك:

«هذه القصة المتشابهة والمختلفة، المحلية والعالمية، هي ما يقربنا ببعض نحن، كتاب الجنوب، حتى لو كان هذا الجنوب فی الشرق الأقصى». العالم مشغول دائماً بالحوار بين الشمال والجنوب فی حين أنك تفتح الآن سبيلاً جديداً للحوار، لا تفكر فيه بصفة عامة، يكون بين أهل الجنوب أنفسهم

يمكن أيضاً مقارنة الرجل المقصوم بفوست لجوته، فمراد أيضاً مثل فوست باع روحه للشيطان. هل فكرت فی ذلك؟
- أبداً ولا لحظة. عندما أكتب لا أفكر فی كتاب آخرين.

- هل توضح لي مخطط لبناء الشخصيات. المرأة الفاضلة والفتاة العجيبة وهو مخطط كلاسيكي فی توزيع الأنوار على المرأتين حليمة، الزوجة ونجية ابنة العم والحبيبة، الواقع بينهما مراد؟

- نعم توجد هاتان المرأتان فی حياة مراد:
الزوجة التي تدفعه إلى الفساد، لأنها غير راضية عن حياتها المتواضعة

وترغب في أن تيش مثل كل الناس.
وابنة العم، الحبيبة والفقيرة، اللطيفة التي يتخيل مراد أنه سيكون أكثر
سعادة معها.
لا أدري!

- اعتباراً من النصف الثاني للصفحة التاسعة عشرة، تنتقل في الرواية من
الضمير الشخصي «هو» إلى الضمير الشخصي «أنا». لماذا؟
- لأنني في البداية، كاتب يضع نفسه خارج الرواية قليلاً لتقديمها، ثم
تتحمل مسئولية تلك الرواية بعد ذلك الشخصية الرئيسية فتحكي بنفسها.

- أجد أن الرواية مبنية بصفة عامة على «المونولوج» الداخلي.. هل تعتقد
أنه يمكن اقتباسها للسيما. أم أنها كتبت لتقرأ أكثر منها لتشاهد؟
- لا، أنا ضد إقتباس الرواية للسيما فالرواية كتبتها لتقرأ. أما السينما،
فلها تقنية أخرى ومدخل آخر. الرواية كلمات، والسينما صور. إنهما خامتان
مختلفتان جداً. لا ينبغي الخلط بينهما.

- فقراتك، لماذا هي مفرطة في الطول؟ فنجد مثلاً في الصفحة ٥٩ إلى ٥٣،
فترة طولها ست وستون سطراً لماذا لا تفكر في تقسيمها لتتناسب مع مبادئ
الكتابة الكلاسيكية حيث يتراوح حجم الفقرة بين عشرة وخمسة عشر سطراً؟
- أنا لا أفكر في الكتابة الكلاسيكية. وأكتب كما ترد الأفكار على خاطري.

- أجد لغتك سهلة جداً، ليست السهولة بمعنى الضعف ولكن السهولة الجذابة
حَقاً. فلا يمكن للقارئ أن يتروك الرواية. بل يرغب في أن يواصل قراءتها
للتنهاية. ولديك أيضاً اتجاه نحو استعمال العامية. أفي ذلك نوع من الاتجاه نحو
التلقائية؟

- نعم، أنا أحاول أن أكون، وأن أكتب ببساطة، وليس هذا أمراً سهلاً، ما هو
بالغ السهولة، هو عمل أشياء معقدة لا يفهمها أحد. ولكني أحاول أن أكون
مقروءاً، يعني أن أكون في متناول الجميع، وأجتهد لتخفيف هذه السهولة - رغم
كل شيء - تعقيد القصة والموضوع أحياناً.

- إنك تعبر عن واقع عربي في لغة فرنسية. بأي غرض؟
أهو الوصول إلى العالمية والوصول إلى جمهور أكبر من القراء:
أم أنك أكثر إجلالة للفرنسية من العربية؟ أي جمهور تخطب على وجه
التحديد؟

- أنا أخطب كل الجماهير الممكنة. وليس عندي رأي مسبق في الجمهور.
ولنقل أنني حقاً أجد الفرنسية أكثر من العربية ثم إنه لمثير بالنسبة لي أن
أعبر في لغة أجنبية. فيكون ذلك التعبير بمثابة تحدٍ لنفسى.

- إنك عربى تكتب بالفرنسية كيف يكون إذن تفاعلك مع تلك اللغة؟
طبعاً كلنا واعون بحرارة الشرق وديكارتية اللغة الفرنسية والشعب
الفرنسى . ماذا تفعل إذن تجاه اللغة الفرنسية؟ أتخضع لقواعدها؟ أم أنك تسلك
مسلكاً حراً حيالها؟ فتبدع حينئذ؟ أم أنك محمل بثقافتك العربية التى تعطيك
الاستعارات وأساليب التعبير؟
كل هذا صحيح. فأتأ احترام قواعد اللغة الفرنسية.
ولكنى فى نفس الوقت ، أدخل عناصر من ذاكرتى العربية فى تلك اللغة.

- ما هو موقفك تجاه تقنية الرواية الفرنسية؟
- لا تقولى تقنية روائية فرنسية. فلكل كاتب تقنيته الخاصة . ولا توجد
تقنية واحدة . وأقصد أنه لا توجد اليوم فى فرنسا مدرسة للرواية كذا أو كذا،
للمرواية الكلاسيكية أو للمرواية الواقعية .. بل توجد تقنيات كثيرة. ولكل كاتب
عالمه وهذا هو الأهم.

- توجد على سبيل المثال التقنية الكلاسيكية نعرفها وتوجد الرواية
الجديدة؟
- الرواية الجديدة قصة قديمة انتهت. لم تعد تكتب اليوم.

- قرأت فى كتاب الكتاب الناطقين بالفرنسية لجيرار توجا أن كاتب
الفرنسية مضطرب بصفة عامة إلى قرينة نصه وصقله بالثقافة الفرنسية،
ليتمكن من نشره فى دار نشر فرنسية.
أتجد نفسك مضطرب لمثل هذه الفرنسية؟
- إنها فكرة خاطئة تماماً. مهما يكن من أمر، فيما أن يعرف المرء الكتابة
بالفرنسية أو لا يعرف فإذا كان لا يعرف . فلن يكتب.
- جيرار توجا يقول «صقل المخطوط بالثقافة الفرنسية ولا يتحدث فقط عن
الوجهة اللغوية.
- ليس هذا حالى.

- يقول نفس الناقد توجا إن «كل هذه الآداب» (ويقصد طبعاً الآداب
الفرانكوفونية) من وهى رومانسي
- لا يمكن وضع الأدب الناطق بالفرنسية فى إطار واحد فكثير من الكتاب ما
يمارسون الطبقية ، وآخرون السيرة الذاتية، وآخرون أيضاً الإغرابية .
الأمر متوقف على الكاتب نفسه. وما رآه توجا تصنيف مصطنع.

- من الناحية الأدبية. من أثر فيك؟ بمن تعجب؟ من هو مثلك الأعلى؟
إجمالاً، ما هى مناراتك الأدبية؟
هناك بورجس ، وهناك جيمس جويس إنهما كاتبان مهمان بالنسبة لى .

- ما هي منارتك السياسية؟
- ليس لي منارات سياسية.

- يبدو أنك ضد صدام حسين. ولكن لا أعرف موقفك من الولايات المتحدة. فأرجو منك تحديد اتجاهك السياسي؟
أشرت إلى صدام في مونولوج داخلي لبطل الرواية مراد الذي كان يردد في نفسه:
«الذي يرسل شعبه ليقتل خلال ثماني سنوات في إيران، والذي لم يدخر وسعاً ليثير حرباً مع نصف الكرة الأرضية، أسمى هذا الشخص رجلاً؟».

وعن نفسي ، فأنا أدين التدخل الأمريكي، كما أدين غزو العراق للكويت. وهذا موقف غير مريح بالمرّة ، حيث وضعت نفسي ضد صدام، وهو ليس صديقاً للشعب الإيراني، وكذلك ضد الأمريكيين وحلفائهم، وهم ليسوا أصدقاء للعرب.

- كيف ترى مكانك بين الكتاب الفرنسيين أولاً، والكتاب العرب ثانياً؟
لي مكانة مستقلة نوعاً ما بين كليهما، في فرنسا. أعتبر كاتباً فرنسياً فريداً نوعاً ما. وفي العالم العربي، أعتبر كاتباً عربياً. ولكن ليس كاتباً عربياً تماماً. وأنا سعيد بأن تكون لي تلك المكانة التي لا تتبع تعريفاً نهائياً مغلغلاً.

- على المستوى الثقافي، كيف ترى العلاقة بين العالم العربي والغرب؟ ما رأيك في موجة الخوف الصاعد في العالم العربي من الغزو الثقافي؟ إنه شبح يطارد العالم العربي الآن؟

- إنها قضية واسعة جداً وكبيرة جداً. أوروبا نفسها خائفة من الغزو الأمريكي. ومشكلة الغزو الثقافي بصفة عامة هو أن ما يغزونا ليست المنتجات الجيدة ولكن المنتجات الرديئة جداً. وما عليك إلا أن تنظري إلى الأفلام التي يرسلها إلينا الأمريكيون غالباً ما تكون أفلاماً ذات تقنية جيدة، ولكن ليست ذات صبغة فنية عالية. ومن الكتب ، يرسلون إلينا أروجها ولكن ليس الباقي منها.

علينا الانفتاح على الثقافة الأخرى لكن علينا أيضاً أن نطلب من الآخرين غزونا بذكاء وتقديم المنتجات الجيدة لنا. لا غزونا بالرسوم المتحركة أو بالمنتجات الثقافية الصناعية.

- ألسنا نحن الذين نستورد ونختار؟
أمامنا حقاً فرصة الاختيار؟ عندما نرى النظام التجاري نجد أنه لا فرصة لنا تقريباً للاختيار. والجمهور مقتنون بهذا النوع من المنتجات. ولماذا هو مفتون؟
بسبب دراسة السوق التي تمت للتعرف على وسيلة التأثير عليه، وبسبب

الوتر الحساس عنده.

- يوجد الدين في روايتك كعنصر في كل المجتمع الذي تصوره وكعنصر في تصوير الشخصيات. وعلى وجه التحديد . مراد مثلاً: تعلم في المدرسة الفرنسية. أردت أن يكون علمانياً أم ملحداً؟
لا. مراد تعلم في المدرسة الفرنسية المغربية.

- إنه درس في باريس. أليس كذلك؟ (١٢)
نعم .. أردت أن يكون رجلاً علمانياً، بحيث يكون نوعاً ما أكثر حرية في أفكاره وعقيدته، وليس سجيناً للدين.
قالدين بالنسبة لي مسألة شخصية وليس مسألة سياسية.

- بأي اسم تشجب الفساد؟ باسم الدين؟ باسم المبادئ الإنسانية؟ باسم النظام الاجتماعي؟
ببساطة، باسم المبادئ الديمقراطية والقيم الأخلاقية . لا يمكنني أن أقبل أن يخرج فرد في مجتمع ما عن الشرعية أو القانون.

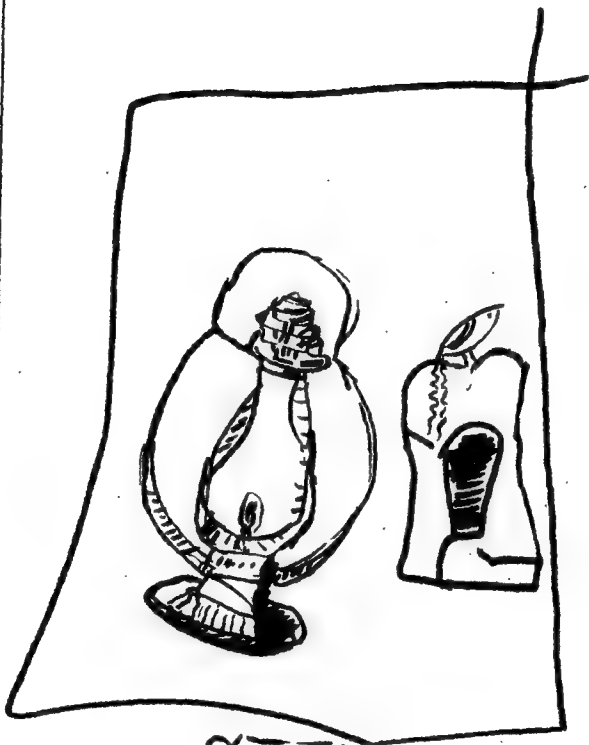
- في حوار أجرته معك صحيفة ليفانطوان الفرنسية بعنوان «الفساد هو سرطان الغرب العربي (!)»
قلت: «الناس يشكون من الفساد، كما لو كان آفة طبيعية في المدارس، توجد محاولة لتربية الأطفال تربية أخلاقية، لكنها دينية أكثر منها مدنية. لذا فهي قليلة الفاعلية.
هذا لا يكفي . لابد من التعبئة لابد من محاربة الفساد. لابد من التعبئة والبدء منذ المدرسة الابتدائية في شرح أخطار تلك الآفة.

- على من تقع في رأيك مسئولية انحراف مراد؟ هل هو خطأ هو لأنه لم يثبث أمام الضغوط والإغراءات ؟ أم خطأ أمراته التي دفعت به بالحاح واستفزازها لذلك؟

لنقل إن مراد خضع لضغوط من كل مكان : ضغوط عائلية وضغوط من وسطه المهني وضغوط اجتماعية (١٣) ثم هو أيضاً أموزته الشجاعة. لكن هل هو مسئول ؟ هل هو مخطيء؟ إن المقاومة أمر صعب جداً. مستحيل.

- أم أنك تلقى مسئولية الخطأ كله على الدولة التي تسىء إدارة الاقتصاد وتدفع بمواطنيها إلى الفساد؟
-الدولة أيضاً مسئولة. لأن الدولة عندما تخلص موظفيها أجورهم ، تدفعهم إلى الفساد.

ما اسم المرض الجلدي الذي أصيب به مراد فظهرت بقع بيضاء على بشرته؟



Handwritten signature or mark.

اسمه الوضع (١٤) إنه مرض رمزى . فليس كل المصابين به مفسدون . إنها صورة .

ورطة «البنك» (١٦٢-١٦٣)(١٥) ما أصلها؟ أكانت وشاية ضد مراد من المحيطين به فى العمل؟
- نعم كانت وشاية بالطبع .

الجزء الأخير من الرواية، السابق للحل ، أقصد الأزمة (١٦) يبدو كأنه كابوس .
- نعم ، إنه كابوس

- وفى النهاية، يستيقظ مراد؟
نعم يستيقظ كشخص آخر . وفى ذلك الانشقاق: سينتقل من حال إلى آخر .
سينتقل من حال الاستقامة إلى حال الرشوة والفساد .

- النهاية مفتوحة وأيضاً غير متطورة وغير متوقعة. أكان هذا الاتهام الموجه لمراد بتبديد الأموال العامة حيلة ضده ، انتهت بترحيب الزملاء المرتشين به، بقولهم .

«مرحباً بك فى القبيلة» . أنا لا أفهم تلك النهاية
- نعم، كانت هذه حيلة بغرض جذب مراد إلى منظومة الرشوة ، لأن وجوده فى الخارج كان يضايق الآخرين الذين يسرقون . إذن كان لابد أن ينضم إلى قبيلة .. اللصوص .

- لكن يبدو أن مراد سيستمر فى طريق الفساد ماذا قصدت فى النهاية؟ ومع أى امرأة سيفعيش فيما بعد؟
- أنا لا أدرى . أنا لا أدرى حقاً ماذا سيفعل . لا أدرى إذا كان سيعتق مبدأ الفساد ، أم أنه سيناضل ضد الفساد ؟
لا أدرى . الأمر متعلق بالقارىء .

قلت فى ص ٢٧ ، تعليقاً على تساؤل مراد عن سبب زواجه بعليمة: «ألاحظ أن غالباً ما يتخذ الإنسان بسرعة ، بل بلا ترو ولا تفكير، قراراً مهماً، فى غاية الخطورة، دون أن يدرك أنه يرهق فى ذلك أمر ما عنده وهو حريته، وفى بعض الأحيان حياته كلها. نفس هذا الإنسان يفكر ساعات قبل أن يشتري شيئاً عادياً، ويتردد بين قميمين أو رابطتى عنق، ويستشير صديقاً أو صاحب «جراجا» قبل أن يختار سيارة مثلاً» .

هل تؤمن بذلك حقاً: أن المرء يزن قراراته الكبيرة أقل مما يزن قراراته الصغيرة؟

نعم لاحظت ذلك فى الحياة . أحياناً يكون للتفاصيل الصغيرة فى الحياة اليومية نصيب أكبر فى حين أن القرارات المهمة تتخذ أحياناً بل ترو ولا

تكبير. قد يحدث هذا. وقد لا يحدث أبضاً.

تقول في ص ٨٢ - ٨٤ على لسان مراد البطل: «كنت دائماً أقول إن حميد مغربي أكثر مني. إنه يستطيع التحدث، ولديه فن تغليف الأشياء في صيغ شعرية، وأحياناً دينية تدير رأس محدثيه». يبدو هذا التصور محقراً للمغربي. ليس كذلك؟

- أوه! إنها صورة.

- لا أفهم!

يوجد أناس يتكيفون جداً مع العقلية المغربية، وأنثرون لا.

وعندما يقول مراد إن حميد مغربي أكثر منه. فهذا يعني أن حميد أكثر تكيفاً منه مع أسلوب الحياة في المغرب، وأكثر تقبلاً للواقع. مراد منتقد دائماً. لكن حميد ليس منتقداً. إنه يستفيد من الموقف، ويستفيد من النظام.

وتعليقاً على نفس قصة الحب العجيبة بين الآلة الكاتبة أوليفتي والقاموس الفرنسي لاروس، يذكر مراد في ص ١٩٨ تلك المقولة لشوبنهاور: «الحياة والأحلام صفحات نفس الكتاب. قراءة هذه الصفحات بالترتيب هو الحياة وقراءتها في غير ترتيب هو الحلم». اليس الأمر في الحقيقة عكس ذلك؟ فالحياة ليست دائماً نظاماً. والحلم ليس دائماً فوضى واضطراب إذ توجد دائماً في الحلم إرادتنا فيجميل الأشياء.

وأنت تذكر شوبنهاور كأنك تشاطره الرأي!

- في الواقع، لا يوجد حقيقة نظام. لأن الأشياء تتغير. وقد يوجد منطق في الحلم. وقد لا يوجد منطق في الحياة.

- في ص ١٩٧ - ١٩٨، يقول مراد، تعليقا على قصة الحب العجيبة بين الآلة الكاتبة أوليفتي والقاموس الفرنسي لاروس.

«أعلم أن الذكاء هو عدم فهم العالم، هو تلك القدرة على الاندهاش واكتشاف أن التعقيد لا يفسر الغموض. أما الذين يطلبون الوضوح المطلق، فإنهم يخطئون أو يتوهمون».

ماذا تقصد بذلك؟

المقولة هنا لأندريه جيد والمقصود بها أن التعقيد لا يعني الغموض. التعقيد يعني الشراء. وعندما يقول أندريه جيد إن الذكاء هو عدم فهم العالم، فهذا يعني إدراك الإنسان لعدم قدرته على فهم كل شيء. إذ توجد أشياء كثيرة تفوتنا.

- أشرح لى أيضاً تلك المقولة الأخرى لشوبنهاور التي تذكرها مراد في عمق إحساسه بالوحدة والخيبة، بعد ما أوقف عن العمل:

«المتعة غشاء رقيق على ثمالة مرة: الفرح مسجون وأفضل المشاعر تطوى

دودة كريمة، والرداءة صوم أليم، والمجد شهادة ، والظلمة كارثة، والعادة طاعون محتوم يضعف كل لذة. ولكنه يثير لذعة الألم ويلهبها». شوبنهاور كان فيلسوف اليأس ووضوح الرؤية ومن هنا كانت غرابة ما يقوله.

الهوامش

١ - رمزت إلى «رواية الرجل المقصوم» بـ ٢٠٨٤. د. ماجدة إبراهيم - دكتوراه السوربون الجديدة في الأدب الفرنسي مدرس الأدب الفرنسي بكلية الآداب - جامعة طنطا ومعاراة حالياً للجامعة الأردنية - عمان - الأردن.
٢ - كل من كلمتي الفساد. والرشوة، على تباينهما، لهما نفس الترجمة الفرنسية.

٤ - تم الحوار بالفرنسية. وما أقدمه هو ترجمة له.

٥ - هي جائزة الأخوين الكاتيين جونكور . قامت في ١٨٩٦ كرد فعل ضد الأكاديمية الفرنسية التي أعتبرت مفرطة في التقليدية. تهدف هذه الجائزة إلى تشجيع الآداب وتأمين الحياة المالية للكتاب المتميزين وتوطيد صلات الأخوة بينهم.

٦ - جوقة الشرف هي أول رتبة قومية فرنسية. أنشأها نابليون بونابرت في عام ١٨٠٢. لمكافأة أفضل من قدموا خدمات للدولة سواء كانت عسكرية أو مدنية. يدير تلك الجوقة رئيس الوزراء ورأسها رئيس الدولة وتشتمل على ثلاث درجات (فارس وضابط وفارس آمر ومنصبين) وضابط كبير وصليب كبير).

٧ - جائزة أنصاف الكرة الأرضية هي جائزة الأدب فرانكوفوني . أنشئت في غوايتمالا بأمريكا الوسطى في عام ١٩٩١. هدفها تشجيع إشعاع وانتشار اللغة الفرنسية.

٨ - مؤسسة نور الدين أبا مؤسسة علمانية خاصة أسسها الكاتب الجزائري نور الدين أبا . هدف هذه المؤسسة هو مكافأة الكتاب الجزائريين الذين عبروا بكتاباتهم وأعمالهم عن تعلقهم بهويتهم وعن تسامحهم وانفتاحهم على العالم.

٩ - يشارك طاهر بن جلون منذ عام ١٩٧٣ في تحرير لوموند وهي الجريدة اليومية الأولى في فرنسا .

كما يكتب حوليات في ايل كورير دى لاسيرا وهي من أهم الجرائد اليومية الإيطالية، وكذلك في ايل بايس ، وهي من أهم الجرائد اليومية الأسبانية. وأخيراً يكتب حولية أسبوعية في إذاعة البحر المتوسط الدولية بطنجة بالمغرب.

١٠ - الملك الأعمى مجموعة من أربعة عشر قصة قصيرة كتبها طاهر بن جلون عقب جولته في جنوب إيطاليا أو بالأحرى في مدينتي صقلية وكالابر ومنطقة نابولي.

بطل هذه المجموعة هو المافيا التي يؤكد الكاتب على وحدة هدفها ، رغم اختلاف وسائلها:

«تختلف الوسائل، لكن الهدف هو نفسه حل محل الدولة الشرعية، وجعل الجريمة المنظمة طريقة «للاتصال» بالمواطن.

١١ - حصل طاهر بن جلون على دكتوراه الحلقة الثالثة في الطب النفسي الاجتماعي من جامعة باريس ٧ بفرنسا، في عام ١٩٧٥.

١٢ - توضع الرواية أن مراد أتم دراسته الثانوية في المغرب. ودرس الاقتصاد أيضاً في المغرب في جامعة محمد الخامس بالرباط. أما الهندسة فسيافز لدراستها في فرنسا (١١ ص ٤٤).

١٣ - هكذا يكثف طاهر بن جلون الضغوط على مراد إلى أن ينقسم . فيصبح هذا الموظف الأمين ذو المبادئ فاسداً مرتشياً:

زوجته القاسية حليلة التي تتمرد عليه وتعيره بفقره وتحثه على قبول ما تسميه «عولة».

حلماته المخافقة التي تسخر من فقره وضالته، وتتحين الفرص لانتقاده.

صورة أبنته الرقيقة كريمة، المصابة بالربو والتي تحتاج إلى علاج.

صورة ابنه وسيط الذي لا يجد مكاناً في منزل الأسرة لمذاكرة دروسه ، ويحتاج إلى منحة للإقامة في القسم الداخلي بالمدرسة لتحضير شهادة «البكالوريا».

صورة مساعده حميد المرتشي الذي ينعم بحياة ميسورة: «فيلا» فخمة وسيارتين وتعليم فرنسي لأولاده وعطلة صيفية في الخارج كل ذلك بفضل الرشوة.

رئيسة الذي لا يكف من تلقينه درساً في المرونة وضرورة التكيف مع واقع الحياة. فيميز بين الفساد والسرقة . ويسمي الأول اقتصاداً موازياً يساعد على استقرار البلاد وازدهارها.

وأخيراً صورة نجية ابنة العم الأرملة الرقيقة التي يحبها ويظن أن قلة حيلته تحول بينه وبينها.

١٤ - مرض الوضع هو مرض يؤدي إلى زوال اصطباج الجلد. ويظهر على شكل بقع بيضاء، محددة وغير لامعة، تنتشر في أي مكان في الجسم.

وهو غير معروف الأسباب. ولم يتوصل الطب إلى علاج فعال له.

غير أنه ليس خطراً ولا معدياً، ولكن طابعة اللاجمالي مزعج.

١٥ - عندما ذهب مراد لثاني مرة إلى «البنك»، لتحويل جزء من الدولارات التي قبضها كرشوة، اتهمه البنك بسرقة تلك الدولارات. وهي جريمة تعرضه للسجن لمدة تتراوح بين أربع وخمس سنوات.

١٦ - هنا اتهم بـ «تبيد لأموال العامة». حيث اتهم زوراً بسرقة آلة كاتبة قديمة من معدات المكتب كان قد استعارها ولم يعدها. فأوقف عن العمل وغلبته الأوهام.

العقل العربى: ذهنية كن فيكون

د. أحمد هيبي

نقد العقل العربى

فى العقود الثلاثة الأخيرة، وبعد هزيمة ١٩٦٧ بالذات، ظهرت الكثير من الدراسات التى تحدث أصحابها من المفكرين العرب، عما أسماه «العقل العربى». والمقصود هنا طبعاً «العقلية العربية»، بمعنى أن هؤلاء حاولوا أن يجدوا صفات ثابتة فى العقلية العربية الكلية تميزها عن باقى العقليات، كالعقلية الغربية مثلاً (والإصطلاح مأخوذ عن الغرب أساساً، فـ «ديكارت» تكلم عن «نقد العقل الخاص وهكذا).

وواضح أن هؤلاء وجدوا مجموعة من الصفات والعيوب الخلقية فى العقلية العربية، كصفة «الفهولية» مثلاً، أو «الشخصية الفهولية» كما فسرها أحدهم، أو «الشخصية الانهزامية»، أو «الروح الفردية» وغير ذلك من الصفات التى تميز العربى برأيهم.

ولا يخفى علينا كذلك أن هذه الدراسات كانت من ضرورات الساعة، فالعرب كان يجب أن يبحثوا عن أسباب تخلفهم، أو أسباب هزائمهم المتكررة، أو أسباب صراعاتهم الداخلية. وقد وجد كتاب مثل «قسطنطين زريق» و«صادق جلال العظم»، و«هادى العلوى» و«محمود أمين العالم» وغيرهم كثيرون، وجدوا أن الكثير من العيوب فى العقلية العربية هى السبب فى كل ما يحصل من أزمات وجودية وحضارية للإنسان العربى.

ولكى أعطيكم ولو مجرد فكرة بسيطة عن اتجاهات التفكير هذه، بوى أن أنقل لكم فقرة مما كتبه مفكر عربى يعيش فى فرنسا، ويكتب بالفرنسية هو

« منصف شلى » « ربما كان هذا اسماً مستعاراً »، فى مقال مثير له بعنوان « التفكير العربى والتفكير الغربى ».

يقول شلى ما معناه إن إحساس العربى بالزمن منقطع وهو ما يمنعه من إنشاء علاقة صحيحة مع الزمن، أو استغلاله استغلالاً صحيحاً: « لا وجود بالنسبة للعربى لاستمرارية التغير، فالحظة يمكن أن تدوم دقيقة أو ساعة أو ثلاثة أيام، إنها الاستقرار الكامل، السكون، وفجأة ندرك أن كل شيء تغير ».

عقلية كن فيكون

لا ريد أن أناقش « منصف شلى » الآن فى خط تفكيره ذاك، (لقد ناقشت بالفعل فى مقال لى غير منشور منذ سنوات). ولا أريد أن يُعتبر مقالى هذا واحداً فى سلسلة المقالات التى تضع « العقل العربى » تحت النقد والتجريح. فلا شك أن للعقل العربى مميزاته كما للعقل اليابانى مميزاتة أيضاً، دون أن يؤدى بنا هذا القول إلى ترجيح كفة العقل اليابانى على العقل العربى وتقضيله عليه، أو بالعكس.

فى هذا المقال، وبعد كل هذه المقدمة الطويلة، سأحاول أن أقف على خاصية أساسية فى العقلية العربية، خاصية تدعونا إلى التأمل والتفكير أكثر ما تدعونا إلى الذم أو الإطراء. واحدة من المميزات التى لم يقف عليها المؤلفون السابقون. وأود هنا أن اعترف إننى لم أجد لهذه الميزة اسماً آخر سوى « عقلية كن فيكون » أو « مزاج كن فيكون ».

والاسم نفسه استقيته من القرآن الكريم: إن إحدى الآيات القرآنية تصف القدرة الفارقة لله على الخلق أو الإبداع بكلمات عجيبة فى بساطتها، فهو - الله تعالى - إذا قال للشيء كن فيكون: « إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون » (سورة ياسين).

ولا حاجة بى إلى الاستمرار مع جميع التدايعات التى تثيرها هذه العبارة القصيرة البليغة: « إذا قال للشيء كن فيكون »، على الرغم من أن الإغراء عظيم، وهذه واحدة منها (التدايعات):

كيف يخاطب الله الشيء وهو غير موجود بعد؟ لا شك أن هذا « الشيء » كان قائماً فى ذهن الله قبل أن يوجد بالفعل (بالروح أو المادة) على الأرض، فإذا نادى الله الشيء، فمعنى ذلك أنه كان موجوداً قبل المناادة، فلماذا يعيد الله إيجاد ما كان موجوداً أصلاً فى (ذهنه). وهل هذه الكينونة لامقصودة نوع من التخلق (إيجاد صورة جديدة من صورة قديمة)، أو المقصود إيجاد شيء من العدم (وهكذا نفهم عملية الخلق)؟

ربما استطعنا أن نزيل جميع التناقضات الحاصلة هنا (فى أفعالنا) بسحب عنصر الزمن (من كلام الله). فليس - بالنسبة لله - معنى لقولنا « قيل » و « بعد »، فالزمن مخلوق مثله مثل باقى المخلوقات، والله يستطيع أن يلعب به كما يشاء

(فيجعل قبل بعدا، واليعد قبلا، مثلا).

وعلى أية حال فإنني سأخلص توا إلى القول إن إلها فقط من يستطيع أن يستحضر الأشياء بهذه الطريقة: «كن فيكون». ومن المستحسن أن يظن إنسان -بقدراته البشرية المحدودة- أن يستطيع أن يعيش في أجواء هذه المقولة، أو حتى يعقلها ويعيها، أو يتمناها، أو يعتقد (مجرد يعتقد) أن باستطاعته الوصول إليها. (وبالفعل ففي كل مرة وصلت فيها حدود القدرة الإنسانية إلى حدود الخوارق، قال الناس إن قانون «كن فيكون» كان في الأمر، فالأهرامات لم يبنها الناس العاديون برأيهم، ولكن العلماء اكتشفوا صيغة تجعل المادة الثقيلة تصبح بلا وزن، على شاكلة «كن خفيفا، فيكون».

الملوك، ربما الطبقة منهم، استطاعوا العيش، ولو لفترة في وهم أو في حقيقة، إنهم إذا قالوا للشئ كن فيكون. فالملك يستطيع أن يأمر بالاكل فيؤتى له به، وأن يأمر بالأعداء فيأتون طائعين ليهبهم الحياة أو ليجردهم منها، ويستطيع حتى أن يطلب بطيخة في عز الشتاء فيتجند الناس من كافة الإقاليم لإيجاد مثل هذا المنتج النادر، فيجدون أن شخصاً ما احتفظ بواحدة في قلب الأرض من موسم الصيف، فيأتى الجيش بطبل وزمر حاملين البطيخة إلى الملك العظيم.

حدود الحلم والآن في «كن فيكون»

إن الرغبة الإنسانية في تحقيق مطلب «كن فيكون» لا يحدها إلا المعجز الإنساني نفسه في تحقيق ما هو أقل من هذا المطلب. هكذا تصبح الإرادة أو الإرادات الإنسانية متناقضة ومتضادة مع الإرادة الإلهية نفسها. فالحق قادر والناس عاجزون، ومعجز الناس لا يحول دون رغبتهم وإرادتهم في أن يكونوا قادرين، وهو أمر دعا فيلسوفا مثل نيتشه إلى الكفر بالله على هذا الأساس: فلو أن هنا إلهاً لرغبت أنا -قال نيتشه- أن أكون هذا الإله، إذن ليس هناك إله! -قال! ومع ذلك فإن الإرادة الإنسانية العاجزة المرتدة، تستطيع على طريقة «فرويد» في «التعويض» أن تجد في الحلم أو في الأمل طريقة في التعويض أو في الالتفاف حول المعجز القائم.

إن الإنسان العادي إنما يمتلك رغبات من مثل أن يصبح غنياً، أو في موقع قيادة، بين الأصحاب والمريدين، ما يجعله قادراً ومتنفذاً ومالكا لسلطة عظيمة. إن أقلنا طموحاً أن نحلم بإرث أو كنز مدفون يجده في طريقه، أو أن يجد شخصاً مُعِيناً له في حاجاته، ساعداً أميناً وناصحاً أميناً -كل ذلك دون أن يسعى جاهداً، أو قل يضع خطة متأنية لامتلاك هذه الأشياء جميعاً، بل إنه أقرب ما يكون راغباً بهذه الأشياء طامعاً بها، على طريقة «كن فيكون»، فيمتلكها بطالعه الحسن وحظه الوافر، أو حتى بالصدقة العمياء.



الف ليلة وليلة كمثل

العقلية العربية طورت - برأى - مفهوم «كن فيكون» إلى حدود أعظم من حدود الحلم أو التسلية، أو حتى الإعجاب. ففي قصص «ألف ليلة وليلة» وصف باهر لهذا العالم المسحور، الذي يمكن لأي شخص بسيط يحالفه الحظ، أن يعثر عليه ويدخل فيه، ولو بطريق الصدفة.

ألف ليلة وليلة هي «أمريكا العرب» في الخيال، فهي قصص الفرصة السانحة والبلاد الواعدة البكر، التي يستطيع كل شخص لو واثاه الحظ أو الصدفة أن يعثر عليها. يمكن في هذا العالم المسحور لأي منا بعد أن يلقى شخصاً ما، أو يعثر على أداة، أن تتغير حياته كلية، وينتقل من عالم الواقع المسحوق إلى خانة الملوك والأبطال الأغنياء.

في هذه الروايات عوالم يفوق وصفها الخيال، فيها يتحول الرجل البسيط المسكين، أو التاجر الذي كان على شفا إفلاس إلى شخص يملك القصور، يطلب الطعام فتأتيه الموائد وعليها ما لا وطاب، ويطلب النكاح فتحضر النساء اللاتي لم ير المرء مثلهن في الحسن والجمال، ويطلب الطرب فتأتي إليه المغنيات والراقصات، والمال يأتيه مكسباً في أكياس.

أما طرق تحويل الحلم إلى واقع فتكاد تكون واحدة في جميع هذه القصص والحكايات الأخاذة: استخدام الجن، واستعمال السحر والرقيات، والصدفة المصفة، وضربة الحظ التي تأتي في وقتها. وفي قصة «الجمال والبنات» مثلاً ترد قصة جمال يعمل في السوق، تأتيه امرأة جميلة كاملة الأوصاف، لتستأجر خدماته، ولكن الحظ يقوده إلى سلسلة من المفاسرات تقوده إلى بيت هذه المرأة التي يتبين أنها تسكن في قصر عظيم مع أختين لها حياة رخاء ومجون دون أب أو أزواج. وهكذا يتحول الجمال من مجرد عامل بسيط في السوق إلى نديم للأميرات.

أدوات الحلم

وهناك ثلاث أدوات لا غنى عنها في هذا العالم القائم عند حدود المستحيل. فيساط الريح طائفة عجيبة تنقل المسافرين برمشة عين من أي مكان لأي مكان. ولكن لبساط الريح نفسه بدائل أخرى، فالجنى «عبروخ» ينقل الملك سيف بن ذي يزن في مرض السماء، لكي يأخذه إلى أي أرض يريد. وهكذا تفعل الجن والعفاريت، التي تتفوق على خواجز الزمان والمكان.

وهناك أيضاً طاقة الإخفاء، قبة عجيبة يختفي من بضعها على رأسه عن العيون. والإخفاء عن البعيون أمنية إنسانية قديمة، يقصد بها الإنسان حماية نفسه من الأعداء، ويكفي أنه يتجول بينهم دون أن يروه. أو يستطيع أن يأخذ لنفسه ما يزيد من الأشياء دون أن يرى وترصد حركاته. (وما عدا طاقة الإخفاء الأمنية القديمة، فانا أعرف أن للرجال بالذات أمنية أعز من هذه: وهي أن يمتلكوا الناظور السحري الذي يستطيعون من خلاله أن يروا الناس - وخصوصاً النساء -

وقد تجردوا من ملابسهم). ولطاقية الإخفاء بدائل أيضاً، فبواسطة السحر يمكن إخفاء الشخص عن طريق تحويله إلى عصفور أو إلى أى كائن حى آخر مختلف الشكل والحجم. وقنديل علاء الدين، ومجموعة أخرى من القناديل أو الخواتم المماثلة هى نوع من الأدوات التى جعلت لها خدم من الجن والشياطين. يكفى أن تمتلك القنديل وتفركه، حتى يخرج إليك خادم القنديل ليوفر لك طلباتك ويطيع كل أوامرك.

ليس فقط فى الحكايا والأساطير

وتمتد أمثال هذه القصص والحكايات إلى القصص الشعبى والحكايا التى تحكيها الجدات للأحفاد - وهى جميعاً تحكى عن النفاذ من العالم الواقع المألوف إلى العالم المسحور والمستحيل.

فإذا قيل لك إن الحكايات فى الغرب تعمل فى نفس الآلية، فقل إن الغرب نقلوا جميع هذه الحكايات من العربية إلى لغاتهم، ومنذ مئات السنين، فاستعذبوهم وصاغوا على متواليها وتأثروا بها. وليس فى حكايا «الآخوين جريم» الألمانيتين مثلاً أى شيء جديد على من قرأ ألف ليلة وليلة مثلاً. وفى أسطورة أوروبية محض، مثل أسطورة بناء روما على يدي الآخوين «رومولوس» و«ريموس»، اللذين أرضعتهما الذئبة، لا نجد ذلك التحول من واقع عادى معاش إلى واقع مسحور تتم فيه الأمور على طريقة كن فيكون.

مزج الواقع والخيال

كون هذه المميزات تحدث فى الحكايات والأساطير هو شيء مسل وشيق، وربما كان مفيداً فى تربية الإنسان وخصوصاً النشء الجديد، مثلما هى مفيدة أحلام اليقظة وباقى الخيالات، ولكن أن ينتقل هذا المزاج من الحكايات والأساطير ليحتل جزءاً من عقليات الناس ونفسياتهم، فهو شيء فيه نظر. إن هدف هذا المقال أن يشير إلى أن مزاج «كن فيكون» - كان ولا يزال يسيطر ولو جزئياً على العقلية العربية لقرون من الزمن خلت وحتى الآن - سلباً أو إيجاباً. وهذا مثال من نفسى: عندما كنا صغاراً كنا دائمى التطلم والتحديق فى الأرض والطريق التى تسير عليها. كان أكثرنا حظه من يجد شيئاً ملقى على الطريق ليس له أصحاب. وكانت تتردد بيننا حكايات عن أشخاص اغتتنوا لأنهم فتحوا أعينهم جيداً، فوجدوا زمرات من النقود ملفوفة بأكياس.

أما بين آبائنا فكانت ما تتردد قصص العثور على كنوز من الذهب فى جرار مدفونة تحت الأرض. لقد كان هذا حلم أى عائلة لا يعرف عاشلتها كيف يطعم عائلته أو يسكوها. وفى مرحلة من المراحل كان يخيل لنا أن جراراً من الذهب قائمة فى الحقول أو مدفونة فى الخرابات من يخرجها من الظلام إلى النور. ولم تكن بحاجة لكى نصل إلى الكنز الموعود إلا قليلاً من الحظ. والذين وجدوا

الكنوز لم يكونوا يملكون فى الحقيقة أكثر من ذلك.

مثال من السينما المصرية

وهذا مثال آخر من السينما المصرية الحديثة: فى السينما المصرية تتضح نماذج كن فيكون اتضاحاً لا يغيب عن بال مراقب حفيف. ويبدو أن معظم الأفلام المصرية تعالج هذه العقدة الأساسية: كيف يتغلب ابن الشعب الفقير (ابن الفلابة) الشاب الطموح، ولكن العاجز مؤقتاً، بسبب فقره وبسبب انتمائه إلى الشعب البسيط، على المصائب والحوادث، لكي يحقق نفسه، ولكن يصبح بعد سلسلة من خربات الحظ، وفى نهاية المطاف، واحداً من الأثرياء أصحاب السلطة المعترين.

ومعظم أفلام عادل إمام هى نسخ مطورة عن قصص الشاطر حسن: يبدأ عادل إمام شاباً لا يملك إلا شطارته ورغبته فى النجاح، وفى تسليق السلم الاجتماعي، وهو يفعل ذلك بما يتمتع به من «الحدافة»، حدافة ابن البلد، وبالنشاط أو التصميم، أو حتى السرقة، والحرام (فكل شئ مباح فى محاربة الأشرار).

النمط الفردى للأحلام

وفى نظام كالأنظمة القائمة فى البلاد العربية، حيث يعيش غالبية الناس فقراء مسحوقين، لابد أن تتقوى نزعة التغيير، وتتضخم الأحلام، ويتجه الناس إلى كل ما هو مستحيل وخارق ليخلصهم من أوضاعهم المزرية. ولكن هل من العجيب أن تتخذ هذه الأحلام النمط الفردى؟ بحيث أن كل إنسان يحلم لنفسه فقط دون سواء، ويتمنى أن يحالفه الحظ هو لا غيره، دون اعتبار إن كان إناس آخرون يستطيعون مثله أن يتحولوا من القاع إلى القمة، ودون اعتبار للكيفية أو الأسباب؟ (وأنت تلاحظ أنه فى زمن الأزمات الفردية، المادية خاصة، يرغب الأفراد فى الاتجاه إلى اليانصيب مثلاً والمغامرة والمقامرة بشتى أنواعها).

ليس النمط الفردى عجيباً حقاً، ما دام الحظ نفسه هو الذى يلعب الدور الكبير فى حدوث هذه الخوارق، أو ما دامت الطيبة والسلوك الحسن وحسن النية هى السبب وراء حدوث هذه الخوارق لهذا الشخص دون غيره. ونحن نعرف أن الحظ ليس صفة جماعية، كذلك الطيبة وحسن النوايا، ليست جميعها صفات جماعية بل صفات فردية. من الناحية الأخرى وفى نظام يتألف من طبقات مسحوقة وطبقة سائدة، يزداد احتمال أن يستطيع بعض أصحاب الشأن والسلطان، أن يعيشوا حقيقة، فى ذهنية أو مزاج «كن فيكون».

لا يستطيع الرئيس الأمريكى - مثلاً - أن يعيش هذا المزاج، فالمعارضة لخزوات الرئيس وأخطائه بالمرصاد، وكذلك الصحافة الحرة. ورئيس أمريكا إنما يلعب فى نهاية الأمر لعبة محددة، قوانينها مرسومة سلفاً، لا يستطيع لها تغييراً، فإذا

انتهت مدة حكمه، عاد واحداً من الناس العاديين.
ولكن السلطان العربى يستطيع أن يعيش هذا المزاج. فهو الحاكم المطاع فى بلاده، ولا يحد لحكمه قانوناً يحده أو معارضة أو حتى صحافة، وهو حاكم مدى الحياة، مادام يستطيع.
وليس من الصعب علينا أن نستحضر فى أذهاننا نماذج أخرى من الأنظمة المشابهة، ولكن لعل الأنظمة التى سادها الرق تستطيع أن تمثل لنا نموذجاً يمكننا من طريقه أن نستخلص بعض العبر.
لقد كتب سلامة موسى المفكر المصرى المعروف مرة، أن نظام الرق قد ساهم فى محصلته النهائية فى تأخر المجتمعات التى وجد فيها. وهو رأى يمكن القبول به إذا فسرناه هكذا: إن الشخص الذى يملك جيشاً من الناس، يستطيع أن يوظفه فى جلب الماء إلى بيته من مسافات بعيدة، ليس بحاجة لأن يبتكر نظام الأنابيب الذى يوصل الماء إلى البيت. وهكذا أدى نظام الرق - والرأى لسلامة موسى - فى جمود وتأخر العالم العربى الإسلامى.
حقاً أن الاعتماد على أيد عاملة - كثيرة شبه مجانية - يؤدى إلى الاستغناء عن الآلات والاختراعات فأتى حاجة لملك تحمل عشرين شابة جميلة مراوح تحرك فيها الهواء عند غفوته، أى حاجة له بالة كهربائية تفعل نفس الشيء؟

فى السياسة العربية المعاصرة

كل ما قلناه يبدو حتى الآن شطحة فلسفية، إن لم تؤسس تأثير هذا المذهب، أو نرى أبعاده المادية والعملية فى النفوس. والسؤال الذى يطرح نفسه هو: هل استشرى هذا المذهب - مزاج كن فيكون - فى النفوس العربية، خلال مئات السنين؟ هل دخل عميقاً فى تربية الأولاد؟ بحيث أدى فى مرحلة من المراحل إلى نوع من الخصائص الثابتة فى مجرى السلوك الفردى والجماعى العربى؟ وهل أعاق ذلك مسيرة التطور العربى؟

للإجابة عن هذا السؤال، أو هذه الأسئلة مجتمعة، نستطيع أن نقول أولاً، إننا وفى مراقبة السياسة العربية المعاصرة، نستطيع أن نجد صدقاً لذهينة «كن فيكون» فى السياسة اليومية للحكومات العربية.

خذوا مثلاً ما يسمى بـ «المرسوم لجمهورى». بواسطة المرسوم الجمهورى يستطيع رئيس الجمهورية أن يقر قانوناً جديداً، أو يلغى قانوناً عتيقاً بدون الرجوع إلى أحد فى حكومته أو مستشاريه. ويمرسوم جمهورى يمكن خفض سعر الخبز أو رفعه، ويمرسوم جمهورى يمكن لشخص أو مجموعة أشخاص أن يصبحوا فقراء معدمين أو وزراء فى الحكومة، أغنياء ومتنفذين.

حدث مرة أن أوعد أنور السادات الرئيس المصرى السابق إلى أحد وزرائه برفع سعر السلع الأساسية فى مصر بما فى ذلك الخبز، حدث ذلك إبان ما أسماه

فترة الانفتاح الاقتصادي، فقامت قيامة الناس، وحدثت انتفاضة في الشوارع أسماها الرئيس «انتفاضة حرامية»، ولكي يستدرك الرئيس الأمر، عاد ويمرسم جمهوري، ليعيد الأسعار إلى ما كانت عليه، داعياً إلى إقالة الوزير الذي حمله الآن مسئولية رفع الأسعار! هكذا فعل الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي - قبل ألف سنة - حين كان يقرر قتل شخص ومصادرة أمواله، ثم تأخذه الرحمة بأولاده، فيتبناهم أو يعينهم وزراء في حكومتهم.

بانتظار حرب عالمية

ولكني أدعى أن العربي - وليس الحاكم فقط - وفي قرارة نفسه، يعيش مزاج الـ «كن فيكون» في جميع إلى ٢٤ ساعة في يومه، إن العربي - المتوسط - ينتظر شبه «مرسوم جمهوري» لكنني تتحسن أوضاعه، أو أوضاع جماعته ينتظر أن تصطدم أمريكا وروسيا في حرب عالمية، أو أمريكا والصين، فتسقط أمريكا وتايعتها إسرائيل، ويخرج هو الرابع على طريقة شهربار!

عندما كنت أستاذاً في جامعة أبو ديس (كلية العلوم في أبو ديس) في القدس، أذكر أنه كان يقدم لنا طعام الإفطار على مائدة واحدة نحن المعلمين، وعندما كنت أسأل من سيدفع ثمن الطعام، نحن أو إدارة الجامعة؟ كان أحد الزملاء يجيب بأن المفروض أن ندفع نحن ثمن الإفطار، ولكننا ننتظر قراراً (مرسوماً) من إدارة الجامعة يعفيانا من الدفع، كما يحدث في كل سنة.

هكذا كان الجميع في الكلية، وفي كل شأن كبير أو صغير ينتظر «مرسوماً إدارياً» من مدير الكلية أو رئيسها (وأظنه كان يومها الدكتور «زهير الكرمي» بقرار كهذا كان يقر إقامة لجنة للطلاب أو يرفض هذا الطلب، وبقرار كهذا كانت تحفض رسوم التعليم، أو ترفع أجور المعلمين كلهم كمجموعة واحدة، أو كل واحد على حدة.



نقد سلطة النص بين التأويل والتأويل المعاكس

أيمن عبدالرسول

تأسيس:

« لا معنى لوجود سلطة دينية في غياب سلطة النص، لأن السلطة الدينية هي التي تخلق النص كسلطة والسلطة السياسية هي التي تخلق السلطة الدينية بدورها. »

إن التأويلات المختلفة لا تدمر معنى الدين، لكنها تدمر سلطة النص وهذا هو الفرض الرئيسي لكل الفرق الإسلامية المختلفة مع مفاهيم ورؤى أهل السلطة الدينية في كل عصر.

فاجتهادات المعتزلة والصوفية والشيعة، بل الخوارج أنفسهم تدمر (سلطة النص) لا المعنى الديني ولا الدين!

١ - تمهيد:

ينبغي أن نعرف أن الإمام على كان على دراية بطبيعيتين معاً هما النص والمعنى (الرجال الذين يقرأون النص)، عندما قال: القرآن حمال أوجه، والقرآن بين دفتي المصحف لا ينطق بلسان، وإنما ينطق به الرجال، ومن هنا كان تفكيك المعنى في الإسلام قضية مهمة جداً من قضايا الفكر الديني، ولعل كل ما كتب عن الفرق الإسلامية بدءاً من الملل والنحل للشهرستاني، وانتهاءً

بإسلام بلا مذاهب للشكعة يدور حول تفكيك الإسلام.. أو تفكيك المعنى الدينى في الإسلام هذا التفكيك الذى أدى إلى التعددية الفكرية فى أزهى عصور الإسلام تحرراً فكرياً، تفكيك جعل من رموز الإسلام مع التناقض فى الروى (ابن حزم الظاهري والسهروردي المقتول) و (غيلان الدمشقي والأوزاعي)، و (الحلاج وأبو الحسن الأشعري) (أبو حامد الغزالي وابن رشد القرطبي) وإلى ما لا نهاية.

الأمر الذى جعل التأويل وهو الأمر المستهجن من قبل النص القرآنى «فأما الذين فى قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله» هو الوجه الآخر للنص فى الحضارة الإسلامية، وأصبحت مشكلة التأويل تحتل مركز الصدارة فى الخلافات بين الفرق الإسلامية المختلفة، حيث كان الاختلاف فى التأويل هو أصل كل الاختلافات بين هذه الفرق وبعضها، مما يجعل التأويل من الأهمية كصلاح لإثبات المذاهب وبخضها فى نفس الوقت، لذلك كان الإمام على على حق حين أدرك طبيعة النص وطبيعة الرجال الذين يفهمون النص، ومن المشكلات الكثيرة التى أثارها علم الكلام حول ذات الله وصفاته مشكلة التشبيه والتنزيه وغيرها غير أننا لا ندخل هذه المنطقة الآن إنما نركز على التأويل وسلطة النص فى مجال النص الدينى البشرى، إلا وهو الحديث النبوى والذى يثير بدوره العديد من الإشكاليات والتساؤلات فى مجال الفكر الدينى .

فليست مشكلاته تنحصر فى إطار الانتحال والوضع والضعف فقط، بل فى مستويات دلالاته أيضاً، ومنطوقه التأويلي، حيث إن الحديث النبوى يحتاج إلى التأويل كآلية مهمة من آليات الفهم البشرى النسبي، وكأى نص يمثل نفسه بوجهين:

الأول: المراد المعلن، والثاني: التأويل الذى يخرج المراد من الدلالة اللفظية إلى الدلالة المجازية، أو من الظاهر إلى الباطن وهكذا.

وللحديث عند أهل السنة والجماعة - وهم أصحاب الحق فى التأويل أو منتجو سلطة النص - مكانة تكاد تقارب القرآن فى القدسية والحجية والإلزام، مع أن حجية الحديث لا قطعية الثبوت ولا الدلالة، إلا أن بعض الأحاديث أثارت بتأويلاتها المختلفة خلافات واسعة النطاق بين الفرق والمال والنحل الإسلامية المختلفة ولسنا نعرض هنا لبعض مشكلات علم الكلام، ولكننا سنأخذ نموذجاً عملياً وتطبيقياً لحديث مهم وفعال فى بنية الخطاب الأصولي المعاصر والقديم على السواء وهو حديث فى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وهو ما حدد درجاته انتهى محمد فى حديثه الصحيح، الذى أخرجه الإمام مسلم بسنده عن أبى سعيد الخدري عنه قال: سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول: «من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان».

وهذا الحديث كما نرى تأسيس لأمر عملي متعلق بالحياة الاجتماعية والسياسية للمسلمين، فكيف تم توظيف النص وخلق سلطته فى الفكر الإسلامى قياساً على تعامله مع هذا الحديث؟



٢ - في فرضية التأويل:

نود أن نؤكد هنا على معلومة قد تكون غائبة عن البعض وهي أن فرض التأويل للنصوص ليس حلاً تنفرد به بعض الفرق الإسلامية، وليس سلاحاً اعتزالياً كما أفهمتنا السلطات السنية في الفكر الإسلامي، فهو لا يخص أهل الرأي / العقل / الفقه ضد أهل النص / النقل / الحديث إلا أن سلاح التأويل إن كان منهجاً عقلياً عند معتزلة الإسلام والشيعية وأتباع أبي حنيفة، فإنه يتسق مع المنهج العقلي، لكنه عند (أهل السنة) سلاح يستخدم وقت اللزوم ويستعجن عندما يتعارض مع مصالح - شعب الله المختار - أهل السنة، وليس أدل على هذه الفرضية من استخدام الأشاعرة - متكلمي أهل السنة - للتأويل في بعض مسائل علم الكلام واستهجانهم له في الفقه / علم أصول الدين، ومن ناحية الحديث النبوي نجد ابن قتيبة - وهو المدافع عن النص ضد العقل عند أهل السنة - يؤلف كتابه (تأويل مختلف الحديث) للرد على الفرق الكلامية بتأويلات تتعارض مع تأويلاتهم لنفس الأحاديث محل الاختلاف ويمارس نفس الطرح الإيديولوجي في كتابه «تأويل مشكل القرآن»، وتعدد التأويلات للنص الواحد ظاهرة صحيحة إن تم وعيها من خلال الظروف التاريخية الواقعية التي أنتجت كل قراءة على حدة، خذ مثلاً التأويل العقلي عند المعتزلة والذي يستند على البرهنة العقلية واللغوية للنصوص التي يتم إعادة إنتاج دلالتها / تأويلها، والتأويل الإشاري عند بعض المتصوفة - تأويل ابن عربي للقرآن في كتاب رد التشابه إلى الحكم - والتأويل الباطن عند غلاة الشيعية - والذي يجعل للنص ظاهراً بمعنى به العامة وباطناً لا يفهمه إلا الخاصة - الراسخون في العلم بالمصطلح القرآني - والتأويل الذي يصل إلى القصد وهو التأويل المتخيل عند أهل السنة والجماعة.

ومن الضروري الإشارة إلى أن تعدد مستويات إنتاج الدلالة/ التأويل للنص الواحد يعكس بالضرورة إخضاع (المؤول) للنص من وجهة نظره أو فلسفته العامة التي تحكم تصوراته عن الله والإنسان والعالم.

تنطبق هذه الفرضية على أي نص من النصوص، من النص الديني إلى النص الأدبي، بل إلى أي كلام منطوق أو مكتوب حيث إنه لا توجد قراءة بريئة خالية من غرض إخضاع النص / توظيفه لسلطة القائم بالتأويل، الذي يقوم بوعي أو بغير وعي بإسقاط ذاتيته على النص الذي يقوم بتأويله.

إن أي رؤية تأويلية في تاريخ البشرية لها الأسس الفلسفية التي تدعمها، فنحن في سياق فهم محيي الدين بن عربي من خلال فلسفته نجد أن تأويله متسق تماماً مع رؤيته الفلسفية في الله والإنسان والعالم، كذلك الزمخشري في تفسيره (الكشاف)، متسق تماماً مع رؤيته الاعتزالية العقلية، وأي تأويل للنص الديني مبني على فلسفة ولا يمكن فهم هذا التأويل إلا من خلال دراسة هذه الفلسفة.

إذن لنتفق على أنه لا توجد قراءة بريئة أو موضوعية لا استثنى منها قراءتي لأي نص كان، سواء في الدين أو الأدب أو السياسة أو الفلسفة، لأن الادعاء بوجود قراءة بريئة يفترض في عقل المؤول أنه عقلية بيضاء لا يملك

ما يمكنه أن يفسر أو يؤول النص به ، ولا شك أن تصورات القائم بالتأويل تسقط نفسها على تأويلاته للنص موضوع التأويل، وذلك لأن المؤول يريد أن يعرض نفسه من خلال النص الذي يؤوله ، شاء ذلك أو أبي ، اعترف به أو أنكره ، فالقراءة الموضوعية أكذوبة - وعيناها أم لم نعلمها - لأن العلاقة بين النص والمؤول علاقة جدلية فالمؤول يقرأ ويقارن ويتأثر بالنص المقروء وكذلك النصوص السابقة عليه في الزمان التي تشكل وعي القارئ نفسه ولا يمكن له فهم النص المراد تأويله إلا من خلال منظومته المعرفية الخاصة، والمتكونة من تراكم كيفي وكمي للمعرفة التي تشكل وعي وعقل القارئ ، وهو يقرأ في النهاية من خلال معرفته فيؤثر النص فيها، وتؤثر هي في النص، لتتجلى في الصورة النهائية للنص بعد التأويل.

والنص الذي اخترناه للعرض هنا - حديث من رأى منكم منكراً - نص يشكل المرجعية الأولية أو المذكرة التفسيرية لجماعات الجهاد الإسلامية التي حملت نفسها مهمة تغيير المنكر.

٢ - نص واحد ، وتأويلات متعددة:

وللحديث موضوع الدراسة عدة تأويلات أو قراءات مختلفة ما بين قراءة الفكر الشوري الخارجي - نسبة للخوارج - والمعارضة السياسية، وبين فقهاء البلاط والمعتدلين ولكل رؤية أو قراءة مبرراتها الفلسفية وقواعدها التي تبدو - متفردة وحيدة - صحيحة وسليمة منطقياً، أما إذا عرضنا لهذه القراءات جميعها نجد أنها متناقضة مع بعضها البعض تماماً.

فمثلاً شباب الصحوة الإسلامية لا يرضون بأقل الإيمان ولا يرضون بوصفهم بعدم الاستطاعة، ففضلوا القيام بدور أقوى الإيمان وهو تغيير المنكر باليد الذي تحول الآن ومع التطور التكنولوجي إلى الكلاشنكوف وقنابل المولوتوف الحارقة وغيرها من الأسلحة ، حتى أضفى أضعف الإيمان لديهم السلاح الأبيض بدءاً من الجنائزير وانتهاء بالسيوف والمديات!

٤ - تأويل فقهاء البلاط:

فحديث - من رأى منكم منكراً - يعتبره البعض حديثاً في الجهاد، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، وهو كذلك أمر بالتغيير فيقسم فقهاء البلاط - الفقهاء الذين يضعون خدماتهم الفقهية تحت أمر أي ملك أو سلطان يجلس على عرش السلطة السياسية - مراتب تغيير المنكر إلى ثلاث طبقات هي :

١- طبقة الحكام (ولاة الأمور) وهم أصحاب حق تغيير المنكر باليد.
٢- طبقة الفقهاء والخطباء والوعاظ وهم أصحاب الحق في تغيير المنكر باللسان.

٣- طبقة الشعب والعامة من الناس وهم أصحاب أضعف الإيمان الذين يستنكرون بالقلب - إلى هنا وهذا التأويل المعتمد حتى الآن عند أصحاب الإسلام المعير عن وجهة نظر السلطة السياسية.

لكن من وجهة نظر نقدية نجد أن هذا التقسيم (الطبقي) لا يعطى الحديث التأويل الوحيد، وهذا التأويل تم وضعه أساساً لإخماد الخطاب الشوري المعارض، وذلك بيانه كما يلي:

على افتراض أن الرعية - الشعب رأى المنكر فى الحكام وولاء الأمور الموكل إليهم تغيير المنكر باليد .. فالرعية / الشعب ، لا يمكنهم الخروج على الحاكم باللسان، ذلك لأن تغيير المنكر باللسان مهمة الخطباء والفقهاء وطالما أن الفقهاء يعكسون الآية، فإذا تآمر الشعب أو حاول الثورة ضد منكر الحكام ، يحاربونه باللسان بوصفه خارجاً على السلطان، ويدعون السلطان لتغيير المنكر. الثورة بالسيف/اليد.

وهذا التأويل يتسق مع المنهج السننى الثقلى والوسطية الفقهية التى ترجى حساب السلاطين والحكام إلى الله، وترفض فكرة الخروج على الحاكم الجائر، فهو فى نظرهم لا يفعل منكراً طالما يصلى ويصوم ويؤذى الأركان الإسلامية، ولا تعريف واضح فقهياً للمنكر عند أهل السنة غير ما ينكره العقل والفطرة السليمة وما تشتمز منه النفوس وما إلى ذلك من تعريفات فضفاضة.

وهم بذلك يقومون بتأويل الحديث تأويلاً يخدمهم فى معركتهم الخاصة ضد الشعب لصالح السلطان.

٥ - التأويل الإرهابى

أما هذا التأويل قبيح البعض من أنصار فكرة الخروج على الحاكم الجائر وهو أن الأمر: من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، موجه إلى كل مسلم ولغة منكم تفيد العموم والشمول و(فليغيره بيده) أى الهاء عائدة على الذى يرى المنكر منكم والفاء حرف تعقيب وسرعة أى لا تضع حداً زمنياً بين رؤية المنكر وسرعة تغييره باليد، ومنه حسب هذه الرؤية فتغيير المنكر باليد واجب على كل مسلم عاقل بالغ راشد قوى يمكنه استخدام اليد فى تغيير المنكر وهذا يتسق - من وجهة نظر هذه الرؤية - مع (إن لم يستطع) بدنياً (فبلسانه) أى يعلن رايه بالرفض والتخطئة لهذا المنكر الواقع تحت بصره (وأن لم يستطع فبقلمه) إن كان رجلاً عجوزاً أو طفلاً صغيراً أو امرأة يخشى عليهم جميعاً من الأذى من قبل أصحاب المنكر، ويرفضون بقلوبهم وهذا أضعف الإيمان، ولاشك أن أصحاب هذا التصور يرون (أن المؤمن القوى خير وأحب إلى الله من المؤمن الضعيف وفي كليهما خير) بمعنى القوى إيماناً وجسمانياً والضعيف إيماناً وجسمانياً أيضاً، وهذا يفسر لنا التطرف والإرهاب الدينى الذى يرى كل ما فى المجتمع الأبنى منكراً.. فالفرق بينهما فى الدرجة فقط فالتطرف يعلن المنكر (المجتمع الجاهلى كما يراه) بلسانه والإرهابى يركز على هذا الرأى المكفر للمجتمع فى تغيير المنكر بيده، أما المسلم العادى الذى لا حول له ولا قوة، فهو يكتفى بالتأييد القلبى للإرهابى وهو أضعف الإيمان فى سبيل تغيير المنكر.

إن الفرق فى الخطاب الدينى بين الإرهاب والتطرف هو فرق فى الدرجة وليس فى النوع - كما قرر ذلك د/ نصر حامد أبو زيد فى كتابه نقد الخطاب الدينى.

والتفسير الذى عرضناه هنا هو ما أبداه أعضاء تنظيم شكرى مصطفى / الجهاد عند حديثهم عن قضية تغيير المنكر، وقد رد عليهم فقهاء السلطة بأن ذلك

فهم خاطيء وعرضوا عليهم التفسير الأول الذى سقناه قبلهم ولكن هذه الرؤية الإرهابية لها - كما رأينا - ما يبررها لغوياً وشرعياً، وهذه هى الإشكالية: أن النص مفتوح ولا أحد يمكنه أن يدعى امتلاك النص، أو الحديث باسم النص!

٦ - التأويل الإرهابى:

إذا انتقلنا لرؤية أخرى فى فقه تغيير المنكر، وهذه الرؤية هى رؤية وسطية بين التقسيم الطبقي للحديث وبين التأويل الإرهابى له، وهذه الرؤية تقول إن الأمر موجه إلى كل مسلم وليس إلى طبقات معينة (أمر تغيير المنكر) ولكن الأمر يحتاج إلى تأويل من نوع خاص لمعرفة (الحقيقة) مع ملاحظة أن كل رؤية من هذه الرؤى التأويلية تدعى أن ما تقوله (الحق) - والتأويل الصحيح من وجهة نظر أصحاب هذه الرؤية هو أن تغيير المنكر لا يعنى إقامة الحد فى الأمور الحدودية (النصوص عليها بالحدود فى القرآن بعقوبة دنيوية) ولكن يعنى فقط إيقاف المنكر أو تسليم مرتكب المنكر إلى السلطات أو إبلاغ السلطات المختصة للقبض على فاعل المنكر بيد أن المنكر يحتاج تفصيلاً إلى درجات وأحكام، فقد ينكر الشخص بوعيه الفرد شيئاً ليس منكراً كان ترى رجلاً يضرب زوجته ضرباً مبرحاً، فانت فى تدخلك لتغيير المنكر الذى تراه هنا تكتفى بالفصل بينهما لإنقاذ الزوجة لكن الزوج من ناحية أخرى - من حقه أن يتماهى فى ضرب زوجته وضرب لك أيضاً لأنك تمنعه بتدخلك من تقويم منكر بيده، هو أن زوجته ناشز بينما يقوم بتقويمها بالأمر القرأنى بضرب الزوجة الناشز!

هذا النموذج من التأويل طرحه أحد المتصوفة المحدثين فى حديث تلفزيونى وهو بذلك يعنى القضية وتعقيداتها وتشابكاتها مع الأركان المختلفة لقضية المنكر وتغييره.

٧ - خاتمة:

والقضية فى النهاية متشعبة وكبيرة وتأويلاتها كثيرة ولكن أين الصواب أو القراءة التى يمكنها أن تدعى امتلاك الحقيقة؟ فالحق لا يعلمه إلا قائل النص أو التأويل الذى نفذ إلى صميم المراد .. وتبرز هنا أهمية فكرة القراءة غير البريئة، هذه الفكرة التى نفتقر إليها فى كل معالجاتنا للتراث والتفسير، وما كان هذا النص إلا مثلاً من أمثلة كثيرة على تطبيق آليات القراءة والتأويل التفكيرية على النصوص المختلفة والتى تؤدي إلى نقد سلطة النص من حيث لا تدري، حيث إن هذه التأويلات تؤدي وقت تجميعها برؤية كلية. إلى تفكيك النص وبالتالي إلى إهدار سلطة النص، وإذا قمنا بتطبيق هذه الآليات على النص القرأنى، فالأمر يحتاج إلى أبحاث طويلة ومفصلة لتقصي صور التأويل مابين العقلانى المحتكم إلى أسس وبنيات عقلية والعقل المتطرف والشطحات الباطنية وتوظيف النص الدينى لخدمة الأهواء والمصالح، والظاهرية الحرفية التى تمارس التأويل بينما هى ترفعه شكلياً والسنية الوسطية وغيرها مما

يزيد الأمر ارتباكاً وغموضاً.
و الأمر (أمر التأويل والتأويل المفرط) كما يقترح إمبرتو إيكو الناقد والأديب الإيطالي يحتاج إلى دراسات متعددة على مستوى كل نص منتج في الثقافة، من النصوص الدينية إلى النصوص الشعبية، والتي تعبر في النهاية عن الوعي العام للشعب، ماغى مرحلة من مراحل تطوره الثقافي، إذ لا يوجد نص لا يمثل التأويل الجانب الآخر منه حتى السابق الذي قام بالتأويل فلكل نص تأويل ولكل تأويل، تأويل في دائرة جدلية لانهائية، تبرز حقيقة نسبية الحقيقة لا في ذاتها ، بل من حيث النظر إليها ، لأن إمكانيات المعرفة مع لانهايتها محدودة بحدود الإمكانيات الفردية الخاصة المعاكسة للوعي الجمعي الديماجوجي والدوجماتيقي.

ونؤكد في النهاية على أن التأويل والتأويل المعاكس الذي يؤدي بدوره إلى نقد سلطة النص المتخيلة عن الوضعيين المنطقة أمر سنواصل الكتابة عنه في دراسات أخرى قادمة سواء من منظور التأويل عند الطرق الإسلامية أو من منظور الهيروسيوطيقا الفلسفية ومعضلات تفسير النص.



عن السينما العربية: السينما عربية والنقد عربى

كمال رمزى

المقالات القليلة التى كتبها الكثير من الأدباء، والمطلين السياسيين، عن الأفلام أو النجوم، تكتسب قيمة رفيعة، وتعتبر رافداً مهماً، ثرياً، يصب فى نهر «النقد السينمائى»، فالرواى، والشاعر والمعلق السياسى، غالباً، لا يكتب عن عمل سينمائى، أو شخصية فنية، إلا إذا كان الفيلم، أو النجم، ترك أثراً عميقاً، سلبياً أو إيجابياً، فى نفس الأديب أو المحلل السياسى.. ربما تتسم هذه المقالات بالانطباعية، وقد لا تستخدم لغة «النقد السينمائى»، ومصطلحاته، ولكن عندما تأتى الانطباعية من قصاص مبدع مثل يحيى حقى، أو شاعر كبير مثل صلاح عبد الصبور، أو محلل سياسى فى حجم أحمد بهاء الدين، أو أستاذ فى قمة إدوارد سعيد، فإن هذه «الانطباعية» تكون جديرة بالتأمل، ذلك أنها، بالتأكيد، تنفذ ببصيرتها إلى الجوهر، كما تجعلنا نرى، ظلال الفيلم، والنجم، كما أحسها، وتلمسها، الأديب، والمحلل السياسى.. وفى هذه الحالة، ذات الطابع الحميمى، لا تغدو لمصطلحات النقد السينمائى ضرورة.

مقالات يحيى حقى المتفرقة عن الأفلام، التى جمعها، بدأب هائل، صديقه المخلص، الناقد المتميز، فؤاد دواره، وأسندوها فى كتاب «فى السينما»، تعتبر إضافة لها شأنها، فى النقد السينمائى. ومقالات صلاح عبد الصبور، عن الأفلام التى تركت فى نفسه المراهقة، أثراً، والتى جمعت بين دفتى كتاب، أضافت إلى تراث النقد السينمائى، بعداً مهماً. وليست مصادفة أن يعاد نشر مقالة إدوارد سعيد الممتعة، عن تمية كارويوكا، فى العديد من الجرائد والمجلات. ولا تزال مقالات يوسف إدريس المتوهجة، عن الأفلام والنجوم، تنتظر من يجمعها فى كتاب. كذلك الحال بالنسبة لأحمد بهاء الدين، ورشدى صالح، وأحمد حمروش، وأحمد عبد المعطى حجازى، و... و...

هذه المقدمة مكتوبة كمدخل للمحديث عن كتاب «عن السينما العربية: قراءات

نقدية فى أفلام التسعينيات»، الذى صدر حديثاً للمصديق قصى صالح الدرويش، المحلل السياسى أصلاً، الذى تمتد اهتماماته لتشمل أوجه النشاط الإنسانى عموماً. فهو محاور يقظ لأصحاب الفكر والقرارات. ومراجع ذكى للكتب الأدبية والاقتصادية. ومعلق رياضى أحياناً.. وفى كل كتاباته، ينفذ بنظرته النقدية إلى العمق، ويضع «العمل» الذى يتحدث عنه - سواء واقعة سياسية أو كتاب أو مباراة أو مفكر - فى سياقات عدة، مبيناً علاقة «العمل» بغيره من الأعمال المماثلة، مكتشفاً جذور مستشرفاً مستقبله ونتائجه، محللاً مغزاه ودوافعه، مقيماً جدواه، مبرزاً مزاياه وعيوبه.. وهو، يصوغ رؤيته الخاصة الشاملة والتفصيلية، فى عبارات تجمع بين الوضوح والدقة والجمال.

كتاب «قراءات نقدية فى أفلام التسعينيات»، يقع فى «٢٠٤» صفحة من القطع الكبير، ويتضمن «٢٠» مقالة، تدخل فى باب «النقد التطبيقي»، فكل مقالة تتعرض لفيلم واحد.. وقسم قصى صالح الدرويش كتابه لقسمين، أولهما، ويحتوى على «١٥» مقالة، عن «١٥» فيلم مصرى، وثانيهما، بعنوان «مشرق ومغرب»، يتعرض فيه ل «١٥» فيلم من بقية البلدان العربية.. أو بالأحرى، لمخرجين عرب، بصرف النظر عن جهة الإنتاج، فبعض هذه الأفلام، شاركت دول أوربية فى إنتاجها، والبعض انتجه فرنسا.

مقدمة.. مشاكسة

مقالات الكتاب، تعبر بجلاء عن الطابع الشخصى لقصى صالح الدرويش، النشاط عقلياً، الدافئ قلباً، الذى لا يتوقف عن المناقشة، وإثارة القضايا، ولا يتحرج من الاختلاف، كلياً أو جزئياً، حتى مع أقرب أصدقائه، وغالباً، يضع خطأ تحت مناطق التباين الفكرى بينه والآخرين، مؤكداً عليها، ولا يتردد فى نقد مقالات زملائه، نقداً جاداً، صارماً، خشناً أحياناً، فكما قال، فى إحدى مناقشاته الساخنة: «إن المدح لفة موت، بينما النقد، مهما كان عنفه، لفة حياة».. وبالطبع يطبق هذه المقولة، على الأفلام التى يتعرض لها.. بل يطبقها، على نفسه أولاً، فنزغته المشاكسة تمتد لكتاب هذا، حيث كتب له مقدمة فريدة من نوعها، عدد فيها مآخذ وسلبيات، قد تتجاوز ما يحتتمل أن يعدده مراجع الكتاب، ولاشك أن قصى، بشجاعته فى تقييم «قراءات...»، قطع الطريق على نقاد كتابه، وكأنه، يضحك فى كفه، وهو يردد مع نفسه، عبارة «بيدى لا بيد عمرو».

الجملة الأولى فى المقدمة تقول «بداية اعتراف بأننى لم أكن متحمساً لإخراج هذا الكتاب».. وفوراً يحلل أسباب عدم حماسه «لأن موارده لم تكتب ضمن منظار كتاب، فهى مقالات متفرقة كتبت على مدى عشر سنوات ونيف، وهى بالتالى متفاوتة فى أسلوب الكتابة والمعالجة، وتتضمن آراء وأحكاماً فى ظروف مختلفة، ومختلفة جداً أحياناً، لأن رؤية الناقد ومقاييسه وأدواته التحليلية وثقافته العامة والمتخصصة وخبرته الحياتية والدوقية، والظروف السياسية والاجتماعية تتغير بالتأكيد فى فترة زمنية بهذا الطول».



يواصل الدرويش تفسير تحفظه على فكرة إصدار الكتاب فيقول «لأن إعادة نشر بعض هذه المقالات قد يعيد فتح جروح وعداوات مع بعض السينمائيين الذين لم يتحملوا حين صدورهما صراحتي النقدية». ولا يفوت قصي أن يشير، معتذرا، عن غياب نقد أعمال مهمة لـ أحمد خان وملس وداود عبد السيد وخيري بشارة وعبد اللطيف عبد الحميد، وبالتالي «لم يكن بالإمكان وضع خلاصات نقدية للسينما العربية في التسعينيات، ولا رسم خريطة دقيقة وصادقة لهذه المرحلة». ويلقى الدرويش مسئولية إصدار الكتاب على أصدقائه، سمير فريد وعلى أبو شادي وعمر خفاجي، الذين ضغطوا عليه، ونجحوا في إقناعه بأهمية أن يصل إلى قراء مهتمين بالسينما، لم يصل إليهم بانتظام عبر الكتابة في الصحيفة التي يكتب فيها.

والحق أن الكتاب، بمقالاته الثلاثين، يدافع عن نفسه بنفسه، فالنماذج التي اختارها الدرويش تعتبر من أهم الأعلام العربية التي ظهرت في التسعينيات، تعكس، على نحو صحيح، هموم السينما العربية، فضلا عن أن تحليل وتقويم الدرويش لها، المتسم بوضوح الرؤية، فكريا وفنيا، يجعل من الكتاب، إضافة لها شأنها، في النقد السينمائي.

النماذج

فيلمان اختارهما الدرويش ليوسف شاهين: «إسكندرية كمان وكمان» و«المصير». وفيلمان لرأفت الميهي: «قليل من الحب كثير من العنف» و«ميت فل». وفيلمان لجدي أحمد علي: «يا دنيا يا غرامي» و«البطل».. بالإضافة لأفلام «حرب الفراولة» لخيري بشارة، «إنذار بالطاعة» لعاطف الطيب، «سارق الفرح» لداود عبد السيد، «الإرهاقي» لنادر جلال، «ناصر ٥٦» لأحمد فاضل، «نزوة» لعلى بدرخان، «مبروك وبلبل» لساندرنا نشأت، «إسماعيلية رايح جاي» لكريم ضياء الدين، و«أضحك الصورة تطلع حلوة» لشريف عرفة.

وفي مجال السينما العربية، خارج مصر، يختار ثلاثة أفلام للجزائري، المقيم في باريس، مرزاق علواش: «باب الواد الحومة»، «سلاما ابن العمر»، «الجزائر - بيروت»، من أجل الذاكرة.. وأكثر من ثلاثة أفلام للتونسي، نوري بوزيد: «صفائح من ذهب»، «بيزنس»، «بنت فاميليا»، وجزء من فيلم «حرب الخليج وبعد».. و«نشيد الحجر» للفلسطيني ميشيل خليفي، «حيفا» لرشيد مشهراوي، «أبنة الهواء» لمارون بغدادي، «كومبارس» لتبيل المالح، «من هوليوود إلى تفراس» لأحمد زاموري، «عرب» لفاضل جمايبي، و«ليلي يا عقلي» للطبيب الوحيشي.

يمتزج، عند الدرويش، تلمس إحساسه بالفيلم، بمحاولة تفسير سبب هذا الإحساس، بعيدا عن المعايير النقدية الجاهزة، الأمر الذي يكسب مقالاته درجة كبيرة من الرحابة، فمثلا، يرصد أثر «مبروك وبلبل» على مشاعره، وفي ذات الوقت، يبحث داخل الفيلم، عن العوامل التي أنت لإثارة هذه المشاعر، يقول أن

الفيلم «يمنح مشاهدته إحساسا عميقا بالسعادة، فهو فيلم ينضج بالطزاجة سواء بصورته الأقرب إلى الإنطباعية أو بإيقاعه الذى ينساب بتدفق هائى أو ببساطته الأسلوبية الخالية من الفذلكة والتعقيد الأسلوبى، فحتى الأخطاء الموجودة فيه تغرق الإحساس بعفوية هذا الإنسياب».. وعلى ذات المنوال، يصف ويحلل أسباب نجاح «إسماعيلية رايح جاي» بأن الفيلم «رقيق، ملئ بالاحاسيس الإنسانية القوية النبيلة، فهو يتكلم عن الحب والصداقة والإخوة وعن الفقر والنجاح، فهو فيلم أخلاقي بهذا المعنى لأنه يركز على الأمانة والصدق والعمل واحترام قيم الأسرة والمجتمع بمفهومها الدينى والاجتماعى التقليدى.

أحيانا، يتجاوز الدرويش انطباعاته الخاصة، ليسجل إنطباعات الآخرين، خاصة عندما تختلف عن إنطباعاته. وهو، فى مثل هذه الحال، يعيد اختبار انطباعاته مرة ثانية، كما حدث مع «البطل» الذى يفتتح الحديث عنه، بالفقرة التالية «أغلب الذين حضروا العرض الخاص خرجوا موزعين بين انطباع الإعجاب المزوج بالدهشة الذى خلفه النصف الأول من الفيلم، وبين انطباع الحيرة التى أثارها نهاية، بل نهايات الفيلم.. وكنت من الذين أعجبوا بالفيلم، ومع ذلك حرصت على مشاهدته مرة أخرى، واضعا بذلك انطباعى الأولى موضع المراجعة، وخرجت من العرض الثانى وقد تثبت انطباع، وتحول إلى قناعة، خصوصا وقد تجلت بوضوح أخطاء الفيلم التى أرخت إيقاعه الدرامى فى الفصول الأخيرة».

قصى صالح الدرويش، يجيد قراءة الأفلام، وأحكامه النقدية، سواء اختلف المرء معها، جزئيا أو كليا، لابد أن يجدها جديرة بالاحترام، لها وجهتها ذاتها، وإن كانت أحيانا، تتضمن قدرا غير قليل من القسوة، مثل وصفه لنورى بوزيد، فى فيلمه «بيزنس»، أنه «يبيع كل شىء ولا شىء»، أو وصفه لفيلم «حرب الخليج وبعد»، أنه «كان جباناً ومزيفا».. ويمتد الاختلاف مع الدرويش، ويتعمق، فى بعض آرائه السياسية - وهو المعلق الزكى - التى تحتاج للمراجعة، ومراجعته هو لنفسه، فعندما يقارن بين «التطرف الأصولى» والاتجاهات الليبرالية»، فى معرض حديثه عن «المصير»، يثير الدهشة، وربما الاستنكار، حين يجفل بعيدا بقوله أن التطرف «يقيم شرعيته على المواجهة الصريحة والنقد الشامل المطلق والصريح للنظمية، وخلافا لما ظهر فى الفيلم فإن شرائع المثقفين الليبراليين أكثر تفاقا للسلطات وإرضاء لنزعات الغرور فيها من الصماعات المتطرفة»!.. هنا، فى سطرين، يمتزج الخطأ بالتجنى، فأولا، المتطرفون، بعيدا عن ممارساتهم البشعة، طلاب سلطة، بينما «المثقفون الليبراليون»، طلاب ديمقراطية، ووسيلتهم التنوير، وثانيا، الكثير منهم، لم يتناقى السلطة، بل دفع سنوات طويلة من عمره، فى المعتقلات، ثمنا لمواقفهم.. لكن، ما لنا ندخل فى مناقشات محض سياسية، ونحن نراجع هذا الكتاب الجميل، المكتوب بعذوبة ومهارة، ويرسخ النقد السينمائى.. العربى.

تأملات في لغة القص

عند

الأديب السوري الراحل عبد الله عبد

د. وفيق سليطين - سوريا

إذا كان المحتوى الفكري والفلسفي الذي تقدمه تجربة عبد الله عبد - غير تراكم نصوصها - يتكشف في مقولات أساسية من شأنها أن تفضح تناقضات المجتمع الطبقي، وتكشف من إكراهاته التي تنصب على الفقراء والمستضعفين، لتدفع بهم إلى أقصى حالات الاغتراب والتشويق، فإن اللغة "لغة القص" هي التي تنهض بتركيز هذا المحتوى وتعميقه ويدفعه إلى مداه الذي لا ينفتح إلا بها ولا يتقوم إلا من خلالها. ومن هنا كانت هذه اللغة تتعين عاملاً موحداً يحكم شد حلقات التجربة، ويمنحها طابعها الكلي الذي لا يكون المحتوى شيئاً آخر سواه.

فمن الملاحظ أن لغة عبد الله عبد لا تخلق ابتعادها عن الحياة، ويعنى ذلك أن المسافة ترتفع وتكاد تتلاشى بين موضوعات القص ولغته.

ولكى يتحقق ذلك، لابد للغة من أن تخلق ابتعادها عن نفسها، أي عن شرطها الخاص الذي يعينها من حيث هي لغة. وبهذا تغدو أقرب إلى أن تكون لغة الموضوع نفسه، وليس لغة موضوعه عليه. والفارق بين الأمرين يتأتى من أن اللغة إذ تنوب عن الشيء، تبده نفسها هي، وتتمدد على حسابه، وتدفع به قليلاً أو كثيراً إلى التوارى والغياب، ويقدر ما يغيب الموضوع تحت حضور اللغة، يكون القهين والتجريد أو الإنشاء والتتميق، ويترتب على ذلك ويلزمه معاً أن يكون الاختزال لواقع الشيء والافتقار لجوانبه، وهو ما يمكن أن

ينتهى إلى اقتلعه من وجوده الواقعي ، ليفذو قائماً في وجود لغوي بديل.

لعل أول ما يبدو للمتأمل في تجربة عبد الله عبد أن اللغة ليست أمراً ثانوياً يقوم على الرصد والجمع والاستقصاء ، بل هي فعل يؤسس التجربة ويكسبها حضورها الحي. ذلك أنها لغة تفوح في العالم وتتقدم من داخل اليومى المعيشى دون أن تذوب فيه . مما يعنى أنها لا تضفى بقسماته لتبنى نفسها على حسابها ، أو لتتشغل بذاتها عنه. بل ربما كان شرط هذا الحضور الحي للموضوع، وهو أن تمارس اللغة على نفسها قدراً من الضبط والاختزال ، بحيث تقدر مفصلة على قد موضوعها ، أو بحيث يبدو الموضوع هو الذى ينطق بها ويحفظ امتلاءه الفاضل.

لم تعد اللغة، إذًا، أداة لنقل الفكرة، ولم تعد وسيلة تالية لها ومفصلة عنها. وهي لا تتعرف بكونها أداة لاستيعاب المعنى وإيصاله. إنها، على خلاف ذلك، أداة لخلقه وإنتاجه. فهي تصوغه وتبنيه لحظة انشغالها بصياغة نفسها، وهذا ما يجعله يتكشف على مستوى بلاغتها من حيث هي لغة . لاعلى مستوى الخطاب المرجعى من حيث هو إبلاغ . ومن الواضح أن بلاغة اللغة القصصية عند عبد الله عبد هي، قبل كل شيء ، قرينة قريتها ومباشرتها، وحليفة وضوحها وألفتها، وثمره دنو نيرتها وبساطة تركيبها . على أن ذلك كله لا يحول دون عمقها، إن لم يكن هو الفاعل المولد لذلك العمق الذى يشحن القلب والعقل على السواء.

هذه الخصائص التى تطبع عبد الله عبد وتميز قصصه وتمكنها من اختزال صدق التجربة وغناها الواقعي، تتبدى على نحو خاص في مجموعته الأولى: "مات البنفسج" الصادرة عن وزارة الثقافة عام ١٩٦٩ وإن كانت قد استمرت في قصصه التالية ، دون قصص الأطفال ، ودون بعض القصص القليلة التى لجا فيها إلى الترميز واتكا عليه، ولا سيما ما بلغ منها - بفعل هذا الاستخدام - درجة عالية من التجريد، كما هي الحال في قصتي "الذبيحة" و"العصافير وحارس الحقل الخشبي" من مجموعته الثانية: "السيران ولعبة أولاد يعقوب" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب سنة ١٩٧٢ ، ففي مثل هذين النموذجين تقوم القصة على توفير الواقع ، أو تتناوله على مستوى من التكثيف الرمزي، وتثنى بنفسها عن التعرض المباشر له. فيكون التمثيل أو المجاز البنائى هو الوسيط الذى لا بد من فض شفرته الترميزية للنفاذ إلى البعد الواقعي وإنارة جوانبه المتناولة وطبيعة تراكب هذه الجوانب وأسس انتظامها في مراتب وتدرجات وقوى اجتماعية . على أن التحويل الرمزي المتبع هنا، لا يقوم على تقابل الوحدات والعناصر المفردة بين القصة والمرجع ، بقدر ما يتأسس على التناظر العلائقي الذى يقترب في نظامه من بنية الأمثلة.

تبدأ قصة "العصافير وحارس الحقل الخشبي" على النحو الآتى:

«ما إن تفتحت عيناى على الدنيا حتى وجدت نفسى فى حقل محاط بالأسلاك، وعلى مبيعدة يلعب ولدان». وبعد عدة جمل يتابع سياق القص كمايلي:

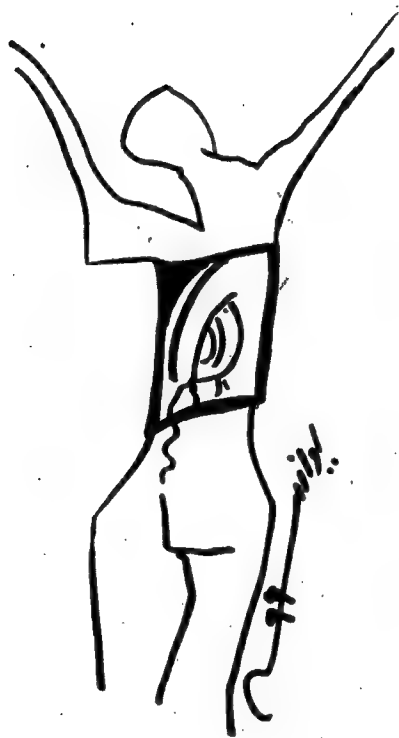
«شعرت بالهجر وأحسست برغبة فى الكلام. وددت لو يقترب الولدان، أو أحاول الذهاب والاشتراك معهما فى اللعب. ومع ذلك شكرت الظروف لأننى لم أترك مكانى فى تلك اللحظة للالتحاق بالولدين كى اللعب معهما. إذ إننى فهمت منهما فيما بعد أننى لم أوضع فى ذلك المكان من أجل اللعب». إن تأمل نظام العلاقات فى هذا المقطع. من خلال التبصر فى كامل علامات القصة وإشارياتها - يفضى إلى أن علاقة الولدين الذين يلعبان بحارس الحقل الخشبى هى نظير علاقة السلطة القاصرة بالشعب. ولعل ذلك ما يتضح عبر اللجوء إلى التحليل بالمقومات، وهو ما ينتهى، بالنتيجة، إلى إقرار مخطط التقابل التالى:

١ - القصة

- أ- الحارس المسمر فى حقل محاط بالأسلاك
- ب- الولدان اللذان يلهوان ولا يكثران بحماية الحقل
- ج- الحارس يود الاقتراب من الولدين ليلعب معهما لكن هذه الرغبة تبقى معاقة ومعطلة.
- د- رغبة الحارس (المتعذرة) فى الظلام.
- هـ- الحارس لم يوضع فى ذلك المكان من أجل اللعب.

٢ - المرجع .

- أ- الشعب المعاصر، والوطن المحول إلى معتقل
 - ب- السلطة غير الراشدة التى لا تستطيع أن تتحمل مسئولية نفسها، فكيف يمكن أن تتحمل مسئولية شعب؟
 - ج- انفصال السلطة عن الشعب، وانقطاع إمكانية التواصل الإيجابى بين الطرفين.
 - د- إسكان المجموع الشعبى ومنعه من القيام بأية مبادرة
 - هـ- السلطة هى التى تعدد موقع الشعب وتماصر، وتعيق إمكانية إسهامه الحر "اللعب" إنها لا تنبثق عنه، بل تتمين فوقه.
- هكذا يتوالى نظام الإحالة الرمضى، ونكتشف - مع التقدم فى قراءة القصة وفحص علاقاتها - أن «العصافير» إشارة إلى الإعداء. فهم على ما هم عليه من الخفة والضعف قادرون على استباحة كرامة شعب مكبل بالأغلال، وعلى الاستهانة بحدود وطن حولته قياداته الهزيلة. إلى معتقل كبير للجماهير الشعبية المكافحة. وبمثل ذلك يتبين أيضاً، أن الكيدية فى يد هذه العصابة المتسلطة، ليست للدفاع عن الوطن والشعب. إنها فقط أداة لهو وشارة انتفاخ كاذب من جهة، وعلامة على القمع الموجه إلى الداخل من جهة أخرى. وكذلك



هإن البندقية المعلقة على الحارس «الفزاعة» ما هي إلا «تعويذة» . فهي معطلة عن الفعل، لأن القوة المتسلطة في الداخل استنزفت طاقة الشعب، وسلبت منه قدرته على الإقدام والمواجهة.

وهذا ما يجرى التعبير عنه في ختام القصة ، حيث يقول الحارس الخشبي عن العصافير:

«لقد مزقوا سترتي، وأفرغوا رأسي من القش . ماذا أفعل؟ لقد أمسيت عارياً . فكيف أضيف العصافير القادمة مستقبلاً بستره مزقة تماماً . كيف أرسم الخطأ لرد العصافير المهاجمة برأس أفرغ من القش . يا إلهي؟
ثم.. ثم استمر سيل العصافير الذي لا ينقطع .. مع أن بندقيتين كانتا لاتزالان تتدليان عن كتفي وتتارجحان في الهواء».

إن السلطة التي تشل قدرة الجماهير وتقتل فيها بعد المستقبل ، هي التي تنطق باسم الشعب وتتولى تمثيله خطابياً ، في الوقت الذي تحيله على السلبية والصمت . ولكن الأسئلة التي تثار في نهاية القصة وتحمل على التفكير في المواجهة المستقبلية، أو تشك في إمكانية الاستعداد لها والنهوض بأعبائها، مادامت الجماهير ترزخ تحت مثلاً سهلاً للأعداء مادياً ومعنوياً بدلالة «السترة الممزقة» و«الرأس الفارغ».

هذه الأسئلة هي علامة على تحول الوعي عند الجماهير ، وعتبة ضرورية لتأسيس فعلها الوطني وانطلاقتها القادمة . وهو، إلى ذلك ، علامة على الشمولية الإنسانية التي تنطلق من داخل المسار التاريخي للقصة الواقعية في ضوء هذا التحليل يتضح أن القصة المرمزة تدخل الأشياء والوقائع ضمن شبكة دلالية وتجعلها محكومة بالفكر المفهومي، وبملاقاته الجردة التي تقوم خلف وجودها المباشر، وتكون هي بمثابة المعبر الضروري إليها . ولهذا قلنا إنها تقترب في نظامها من بنية الأمثولة . ولا شك أن هذه القصص تعلق فيها الطبيعية الإشارية للغة، على خلاف ما نجده في معظم قصص عبد الله عبد الأخرى، ونشير هنا إلى مثال قصص «العربة والرجل» و«متاعب رتيبة» و«المتشرد» من مجموعة «مات البنفسج» وإلى قصص «الآباء ياكلون الحصرم» و«طريقة عيش» و«صورة» من مجموعة «السيران ولعبة أولاد يعقوب» وإلى مثال قصتي «البغل» و«الضحك في آخر الليل» من مجموعته الثالثة: «النجوم» التي أصدرتها وزارة الثقافة بعد وفاته عام ١٩٧٧.

في «المتشرد» تواجهنا صورة الرجل «وقد دس يديه في جيبي سرواله، وراح من ثم يتطلع بعينه القلقتين ذات اليمين وذات الشمال. ومر في تلك اللحظة عجوز فاستوقفه الغريب، تحركت شفاهه فسأل:

هل...؟

وترك كلمة «هل» معلقة في الهواء هيئته، ثم عاد فسأل من جديد:

— كم الوقت يا سيدي؟».

إن شخصية المتشرد لا تحمل اسماً . فهو تارة يسمى بجنسه «الرجل»، وتارة يشار إليه بصفة السلب «الغريب» . والتسمية في المرتين لا تتضمن تعييناً شخصياً فهو، إذًا، رقم وليس اسماً . شخص غريب ينتمي إلى جنس الرجال،

وليس شخصاً محدداً بذاته . وفي ضوء ذلك يمكن القول : إن اغتراب البنية الاجتماعية عن الفرد بالتعبير الهيفلى - يظهر على مستوى اللغة وفراغ الخطاب وانعدام إمكانية الاتصال . فالحركة غير الإرادية للشفتين 'وتحركات شفاته' تطوى على فراغ القول ، ولذلك فإن اللغة تتلعثم وتواجه خواءها ، فترتد على نفسها بحثاً عن إمكانية جديدة . لكن إمكانية اللغة تتجدد بالكلام الذى يولد أو ينبثق فى المساحة الاجتماعية للتبادل .

وهنا عجز عن إقامة الكلام .

فى تعليق السؤال : «هل...؟» محاولة لد زمن الاتصال وتقديته ومنحه حجماً أو مقداراً يشغله فى الفراغ الممتد . وفى إعادة تأسيس السؤال على محور الوقت بالنسبة إلى وضع المتشرد . دلالة على تعذر الاتصال ، وعلى اصطدام الرغبة فيه بالعدم ولذلك فإن اللغة لا تقول شيئاً سوى «قرقرة» أصواتها التى تستوى عندها الكلمات جميعاً . وهذا الفراغ المؤسس على مستوى اللغة يلتقى مع فراغ الفضاء الاجتماعى الذى تطلقه الجمل الوصفية السابقة . فالغريب يتربص بمرور أى شخص ويمسح بعينيهِ القلقتين المكان ذات اليمين وذات الشمال . وترقب مرور أى شخص يستوى مع محاولة تأسيس أية وضعية للقول وهـ أى كلام» .

وفى قصة «متاعب رتيبة» تبدو مفارقة الاسم والشوب من حيث هما علامتان طبقيتان لاتعنيان حقيقة الشخصية ، ولا تتضمنان ميناغة سابقة أو تكويناً مضرورياً من قبل لمقاسها الجسدى والأخلاقي . صحيح أن اسمها رتيبة أو رتوب ، لكن الناظر إليها قد يحسب أنها ابنة تاجر أو مالك . وقد يخمن أن لها اسماً عصرياً مبتكراً «هالة» أو أى اسم من هذا القبيل يدل على الاهتمام والتعلق .

وهذه المفارقة التى تتأسس على التسمية طبقياً تصل بمقولة الشر التاريخي وتلفت إليه . ذلك أن شرور المجتمع الطبقي ليست من صميم الوجود ، وليست من طبيعة الوجود وفطرته .

فى التسمية «اللغة» تعين للشخصية فى الوجود ، ولكنها بذاتها لا تتضمن تقويماً مسبقاً ولا تستند إلى معيار إلا من خلال ارتباطها بالواقع الاجتماعى الذى هو منبع اللغة ومنبت القيم التى تتشعب بها وتشحن . أو يعاد شحنها وتفريفها فى سياق العلاقة الاجتماعية ، وعلى طرفي الحد الصراعى الذى ينتجها وينتج نفسه من خلالها أيضاً . ومعنى ذلك أن هذه اللغة تنمو بالعودة إلى الأصل الاجتماعى وتنطلق منه دون أن يعنى ذلك أنها تنقله أو تنسخه . مما ينقل هو مفردات الواقع التى يعاد تركيبها ، فلا تلبث أن تدخل فى بنية جديدة تفرضها الطبيعة الإشارية والعلائقية للغة . وإذا كان المستوى اللغوى لا يقوم خارج الإيديولوجى ، وكان الإيديولوجى يقوم على مفارقة ما للواقع ، لا على مطابقة معه ، تعين أن لغة القص فى ضوءها وتحولها ، تنحو لانتزاع هذا الواقع من جموده أو من اللحظة التى تجمد عندها بفعل الإيديولوجيا المهيمنة . ولاشك فى أن إدماج الواقع فى هذه البنية الجديدة يكسبه حركة إضافية هى حركة

النص الأدبي الجمالية والمعرفية.

إن لغة القمص عند عبد الله عبد لا تفيض على الوجود ولا تحلق فوقه، ولكنها تفجر مستوياته وتنغذ إلى أعماقه . ولعل ذلك ما يمنحها خاصيتها ويفسر جفافها النثري وعدم نزوعها التزييني والشاعري . وواقعيتها لا تتبدى فقط على مستوى ألفاظها ومفرداتها أو ما تحفل به من القرائن والتسميات واللغات المرجعية، بل إن هذه الواقعية تتبدى ، على نحو عميق، فى بنية القمص نفسها وربما كانت اللغة ، من منطلق الخصائص النثرية المشار إليها، تتسم بكونها لغة دنيا تعرض عن اللغة العليا . وهذا الإعراض هو قرين وعيها بنفسها من حيث هى معارضة لعالم «الكبار» ونقض للغاتهم وصراع معها . إنها لا تنس تسخر بمرارة من هذا العالم وتعزى فساده فى حركتها نحو نقيضه ، وفى عملها لإنتاج جماليات هذا العالم الأدنى المحاصر بمخالب الكبار وبمطامعهم التى تنتزعهم من بشريتهم.

ويمكن القول أخيراً: إن هذه اللغة التى ترتسم فى تشوهات موضعها، وفى حدة شروطه ، هى لغة تجعلنا نواجه فيها صورتنا . أى ما نحن عليه من التشوه. ولذلك فهى لغة تفرغ منها لأنها تعكس من صفو الوجود وتخلخل طمأنينته الزائفة والمتوهمة.

إن نصوص عبد الله عبد تستأثر بمخاطبها ، فى الوقت الذى تدفع به إلى خضم الحياة وتسلمه مفاتيح الغوص إلى أعماق الواقع. ولهذا فهى تخرجه من سباته وحياديته، وتلقى به فى مواجهة دواثر الصراع المحتدم فى العمق، وتضعه وجهاً لوجه أمام مسؤوليته الأخلاقية، وتشكل امتحاناً لمعنى وجوده.



أحلم أكثر من عاشق آخر

إلى بيروت

عبد المنعم رمضان

لم يكن كافياً
أن أرى نورساً

بين حشد من الطائرات الغريبة
ثم يبطء ويرفرف
يهبط فوق الغموض المحيط بحورية البحر
يركلها

ويرفرف ثانية
ثم يهبط نحو البحيرة
تطرده حاملات الجرار
فيصعد مبتعداً

وأمام المدينة، يرتاب
يخبط رجليه،
ينزلهما فوق أسلاكها
وينام، ويحلم أكثر من نورس آخر.

لم يكن كافياً
 أن يكون السياج الذى بين جسمي
 وبين بقية أعضائها
 من زهور طبيعية
 كانت الأرض عند الحواف القريبة
 ملساء
 صافية
 وصدى الصوت يخرج من غابة الأرض
 مثل جناحين
 بينهما وتر هارب
 وعبيد مغيبون
 يستبدلون الضحية بالقاتل، الحلم بالحلم
 والبحر خلف النوافذ يهتف
 يمتزج بالبرد
 والموج يعلو
 ويخفض اكتافه
 وتماثله رغبة وقشعريرة
 وصدى الصوت يخرج من غابة الأرض ، يخرج
 والبحر مال ليسمع ، مال ليغتاب مستخدميه الأثيريين
 فانتبه الناس
 وانتزعوه
 وساروا به
 - قبل أن يتدبر أحواله حارس البحر -
 ثم أناموه
 وانتشروا حوله
 آمنين وغير مباينين
 ينتظرون جفاف سراويلهم
 ويظنون أن الذى سيكون على عرش رومة...
 لكنهم فجأة
 عندما كان أطلس
 كانت قوارب صيد
 وكان ربابنة عاملون
 ربابنة لا يجيدون أعمالهم
 وينامون حتى الظهيرة
 حيث على جانب النهر
 أشجار سرو، وتين، وجاموستان،
 وحطابة ، وأساور من سعف، وتماثم غامضة،
 وأميرات أشور

يجلبن قمعاً وعاجاً
ولحم طيور مؤونة عامين
أدوية ومراهم
ينثرنها في سواحل صيدون
ينثرنها في الجهات التي تتقدم منها
حرائر صور
ويلحقن حفل زفاف العروسين
أطلس ينسل بينهما
ويفاجئهما
- أنتما تخلصان ثيابكما
تخجلان
استمرا
إني رأيتك من قبل
ما اسمك؟
- قلب إله السماوات
- ما اسم العروس؟
- الفتاة التي كان أربعة من نسور الجبال
يقمن بخدمتها.

لم يكن كافياً أن أرى حافة الأرض
ترتج ثم تفور
وتخرج منها المدينة هاربة
وأصابها العشر مشبوبة في السماء
ولما تحاول أن تتحرر
تسقط مثل دم ناضج
ويكل اللغات التي أهملتها
تفني
وترقص
حتى تعن إلى أفق زائل
فتندام مع البدو ذات مساء
وتطردهم في الصباح الذي سيليه
وتجلس،
تنتظر الفلكيين
قد يستطيعون رؤية طالعها.
الأمير بشير
الأمير بشير الشهابي يعرفني .
منذ أبصرته في مقدمة الفلكيين
يرشد هم:

طاردها
ولا تدخلوها الأساطير ثانية
واغسلوا صوته من دخان الممالك
واقربوا من نوافذها
أهلوها ولا تياسوا

وعلى الجسر
لم يبتسم أصدقاؤى الذين هناك
الذين يقيمون خلف المنازل
خلف الحوائط
بعضهم يطبخ الطين
مستخدماً علم أجداده الأولين
فإن أدركتهم شواغل يومية
استطاعوا ولم يهملوا حرفة الله
وانتظروا
بعضهم لا يخاف من الموت
إلا إذا انتصف الليل دون ذراعين جاثمتين
فماذا سافعل إن لم يعودوا إلى البحر
مثل الزجاج النظيف
وماذا سافعل
إن فاجأتهم حشود البواخر عالية
وعليها البنات الصغيرات
يلبسن أحذية وتنانير
والجند ينتشرون على السطح
والحرس الخاص ينتشرون أمام الكباشن
والليل يخجل
حين يفاجئه رجل فى ثياب مذهبة
المقدس فينشق
وامرأة جسمها تتسرب منه الغيوم
الجميلة عشتار
خلفهما سومر وبنوه وأطفالهم
بعدها هدأت ضجة
ومضت أرجل الكائنات
تنقل خطواتها
وتجبر من الأشرفية - لا أعرف الأشرفية -
ألوية
وزنود رجال أشداء
مالا يريدونه يعمرون عليه

ويندفعون إلى شارع الروشة
البحر ليس بملآن
يندفعون إلى شارع البحر
هذا الهواء خفيف
وتلك المنازل بيضاء
ماذا سافعل
إن فاجأتهم قراصنة
وعساكر غالبية
وانكشارية
ودماء معذبة في خزانيتها
والنساء الوحيدات
والجيتارات التي تترنم
والموت يجلس قرب جرام
تنام بمفردها في الحديقة
يجلس قرب المسيح الذي
سوف يعمل فوق ذوابته
غيمتين
ومنفي
وأغشية من ضباب
يحمل في الكون، ثم يعود
يمشط شعر صديقه
وشعور مريديه
يفمهم
وعلى مهل
تتساقط من مقلتيه الدموع
فيمسك عكازه
ويسير تجاه ضواحي الفراغ
الذي لم يكن كافياً
أن أناوله قبيتي، وطقوس معاشرتي
أن أناوله سمكي
والرغيف
وكل التوابل
والبرتقال
ورائحة الورد
أفقد عافيتي، وعشائني
فماذا سافعل
كبت إذا جاءني الليل دون نجوم على كتفيه
أدور

وأحمل أمتعتي
وأصاحب ظلي
ونمشي معاً خلف بعض الهواء المريض
وخلف السحابة
حتى تكف عن المشي
نتركها
ونصاحب أمثالنا من رجال الطبيعة
نفصل وجه المدينة في بثرها الأبدية
ندعه بالحجارة ، يلمع
ندعه بالهواء الذي كان يوماً شهيق العذارى المحبات
يلمع
نسأل عن مالك الملك
- ماذا تريدون ؟
- بيروت عاطلة منذ عقدين
كانت تحارب
- أعرف
- سيدنا وأبانا الذي في السماوات
نحن الذين اعترفنا بأخطائنا
سنحاول أن نستعيد براءتنا
ونحاول ، بيروت ،...
(نسكت، أو نتذكر)
كانت حواشها مثل ليل
وقرميدها يشبه الورق المائل الآن للإحمرار
وطينتها عرق جامد
تتناسل فيه الضفادع والنمل
والسقف أزرق
يلوه نور مغطى بهايوة
وعلى الجسر
لم يستطع أحد أن يمر
جوار النساء الوحيدات
والحياترات التي تفتق من كتاب الأنشيد
لحن القيام
ولحن الزيارة
والصلوات اللواتي تصاحبها جوقة: -
«عندما كان أطلس
ذاك الذي سيقاقل بين جيابرة
سيقاقل بين صقور وآلهة
فاستحق عقوبة زوس

بأن يحمل المستطيل الرمادي
 يحمل ردف السماء على منكبيه
 ولكنه
 عندما كان أطلس
 مرت عليه الفتاة التي تشبه الأثوانة عند الصباح
 وفي الليل تشبه بعض التلال
 فقام وأوقفها
 وتأملها
 وتشعم أنفاسها
 واكتفى
 كان أطلس يهتز مثل الهواء الذي فوق سطح المحيط
 وكانت أصابعه تتدحرج
 وانزلق المستطيل قليلاً على منكبيه
 ومنه تطاير بعض التراب
 وحط على الأرض
 هذا المكان سيصبح زحلة
 حين يتم
 ستنهض بيروت فوق ذراعيه،
 ماذا سافعل؟
 كنت أفكر أن أحبس الماء
 أرفع في وجهه السوط
 يبكي
 وأن أتخلص من ذكريات الطفولة
 أتركها تحت فستان عاشقة
 ثم أذهب
 أن أتشبث بالأغنيات التي في الصباح
 تطل على جبل
 والتي في الظلام تضيء
 وتخرج منها الأبايل
 يخرج منها الندى وحده
 وتلاحقه أحجيات
 وأقبية تتنزل منها العصفير والماء
 يخرج منها الرجال الأوائل
 يتبعهم عادة أنبياء
 وصوفية
 ومناسك باندة
 لم يكن كافياً
 أن أرى الله

ثم أرى أصدقائي
أناديهم واحداً واحداً
عندما كان أطلس
يعتاد رائحتي وهواي
ويهمس في أذني
قد رأيتك من قبل
ما اسمك؟

منعم
ومن أصدقائك؟

(أسكت أو أتذكر)

مها ، ليلى بعلبكي، أنسى الحاج، رينه حبشي، رشيد الضعيف ، عباس
بيضون، فؤاد رفقه ، شوقي أبو شقرا، عصام محفوظ ، حسن داوود، إلياس
خوري، فيروز، سعيد عقل، وضاح شرارة، جبران خليل جبران، يوسف الخال،
وديع سعادة، ميشال طراد، مارون عبود، أمين نخلة، صلاح لبكي، يوسف
غصوب، حنان الشيخ، هدى بركات، نضال الأشقر، سعيد تقي الدين، نجاح طاهر،
شوقي بزيغ، اسكندر حبش، فؤاد كنعان، يوسف حبشي الأشقر، توفيق يوسف
عواد، الأخطل الصغير، فؤاد كنعان، (الأخوان رحباني، نادية تويني، يمنى العيد،
خالدة سعيد، أدونيس.. إلخ إلخ.

من أصدقائك؟

أسكت أو أستمع على وحشتي
وأناول تعويدتي
ثم أحلم أكثر من عاشقٍ آخر

الديوان الصغير

قومي يا ذات الدلال قومي

(مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور)



ترجمة: د. فاروجان كازانجيان

صياغة: محمد إبراهيم أبو سنة

تقديم: فاروق شوشة

عندما يكون الشعر هو الوطن

هي أمة الأرمن ، في كل لغاتها ومستويات تعبيرها ، وتغير عقيدتها الدينية من الوثنية إلى المسيحية ، ومن الانعزال والتقوقع إلى الانفتاح والتعايش.

وهو وجدان ثرى خصيب ، لأنه حافل بالذكريات والرؤى والمطامع والأشواق ، مهتلى بالرغبة الدائمة في اصطيد العالم وتكثيفه في لحظة شعرية لا تخلو من الدلالة والمعنى والموقف والإشارة.

ولستوف يطالع القارئ - الذى سبق له الإطلاع على أداب أخرى شرقية وغربية ، قديمة وحديثة ومعاصرة وانقلب بها وأصبحت جزءاً من خبرته الإنسانية والفنية - سوف يطالع في هذه المختارات نفساً شعرياً مغايراً لكل ما قرأه من قبل وإبداعاً مدهشاً يلخص وجوه الحياة المختلفة في أقل عدد من الكلمات والإيقات ، وطرائق في التعبير تجسد شخصية الشعراء الأرمن وعلاقتهم بلغتهم ، شداً وجذباً ومحاولة دائية لاختراق الحاجز ، والقفز على الأسوار.

لقد قدر لكثير من قصائد هذا

لاشك في أن قراء العربية أحوج ما يكونون إلى إطلالة على الشعر الأرمنى ، تقدم لهم من خلال ترجمة أمينة ، وصياغة تحافظ على ماء الشعر ، أجمل ما في الشعر ، فن مختارات ، تطفى سائر غصنيرة - من حيث التاريخ - وبشتى دوائر واهتماماته من حيث الإبداع والتنوع.

والذى بين يدي القارئ الآن هو جهد رائد في هذا المجال ، لم يسبقه أى جهد مماثل للاقتراب من تخوم الشعر الأرمنى. الذى يقدم رؤية شعرية حافلة بالصور والمشاعر الإنسانية ومعاناة الحياة والوجود وتمزق الهجرة والتشرد وضراعات النفسى واستبعاد الأرض والوطن. مما يجعل من كثير من صفحاته - على المستوى العميق من الإبداع الشعرى - بكائية هائلة ، هي بكائية هذا الوجود المضطهد ، وهذا الإنسان المقدوف به في أتون المستزاعات والحروب ومناطق النفوذ ، وهو يلتمس طوق النجاة.

هذا الشعر إذن هو وجدان أمة ،

الشعر أن تكون بمثابة الوطن
 البديل حين افتقد معنى الوطن ،
 كانت وطننا مصوغاً من الكلمات ،
 وطننا يسكنه المعذبون المشردون
 المحرومون ، بقدر ما يسكن هو
 فيهم ، ولم يتوقف الشعراء
 الأرمني - عبر العصور المتطاولة
 الى يلخصها هذا الكتاب - عن
 تجسيم معنى الوطن، وعن الإعلان
 عن افتقاده، وعن الغناء له جسداً
 وروحاً نزوعاً ميتافيزيقياً أو
 مخاطبة للكون المائل تجسيدا أو
 تجريداً، ذوباناً في الحب وانغماساً
 في تجليات الصلاة والقربى ،
 فالشعراء وحدهم - كما يقول
 باروير سيفاج في هذه المختارات -
 لا نملك إلا أن نحسدهم، ولكن ثمة
 أوقات لا نملك إلا أن نشفق عليهم.
 وبين الحسد والشفقة تتوزع
 أنغام هذه المختارات وتتعدد
 مقامات خلولها الشعري في
 النفوس.
 تحية لهذا الجهد الكبير: ترجمة
 وصياغة، وإضافة ثرية إلى رصيد
 المكتبة العربية من الشعر العالمي،
 وإلى رصيد القارئ العربي من
 المعرفة العميقة بالليمة الأرمنية
 عبر التاريخ.
 فازوق، شوشة

نبذة تاريخية

الشعر الأرمني مكتوب باللغة
 الأرمنية التي هي فرع منفصل في
 عائلة اللغات الهند أوروبية وقد
 اخترع أبجديتها المكونة من 36

حرفاً «مسروب ماشطوتس» عام
 ٤٠٤ ميلادية. ولاشك أن اللغة
 الأرمنية تسبق ذلك التاريخ
 يقرون عديدة، فقد كانت لغة
 مكتلة، تتميز بالقواعد الواضحة
 وتضم قاموساً ضخماً من الكلمات.
 كانت لهذه اللغة القدرة على
 التعبير عن مختلف المعاني وأدقها
 ، وقد ترجمت إليها - بعد اكتشاف
 الأبجدية - أمهات الكتب في ذلك
 العصر، وأولها الكتاب المقدس .
 وكتبت بها مؤلفات عديدة قيمة
 حتى صارت تلك الحقبة تعرف
 باسم العصر الذهبي للأدب
 الأرمني.

ولكننا لا نعرف - للأسف - إلا
 القليل جداً عن الأدب الأرمني قبل
 اختراع الحروف الأرمنية. وهي
 أمثلة قدمها أبو المؤرخين الأرمن
 «موقسيس خوريناتسي» في
 القرن السادس ضمن سرده. لتاريخ
 الأرمن في العهد القديم. يتكلم
 خوريناتسي عن الأغاني الشعبية
 الأرمنية في العهد الوثني (فقد
 أصبحت المسيحية دين الدولة عام
 ٣٠٤ وبذلك تمتد أرمينيا أول
 دولة مسيحية في العالم) وكان
 إقليم «كوغطان» في أرمينيا غنياً
 بتلك الأغاني، وقبيل كوسبان
 «الكوسبان» مغنون مثجلون في
 أنحاء أرمينيا يؤدون تلك الأغاني
 في الاحتفالات والمناسبات المختلفة
 مع مصاحبة الآلات الموسيقية.
 ومن الأغاني التي ذكرها المؤرخ
 خوريناتسي تلك المقطوعة التي
 تصف «سولد الإله» «شاهاك» من

المسيح.

كريكور ناريجيانتسي (٩٥١ - ١٠٠٣) هو الشاعر الجبار الذي يفصل الشعر عن الكنيسة ويجعل له كيانه المستقل. أما نرسيس شنور هالي (١٠٩٨ - ١١٧٣) فهو أول من استخدم الشعر كأداة تنويرية ، وهو أول من استخدم اللغة العامية في عصره ، فاللغة المستخدمة في الكتابة - «الكرايار» - أصبحت غير مفهومة لعامة الشعب.

جسد الشعر في القرون الوسطى الصراع بين المفاهيم الدينية الأخلاقية من ناحية وبين الفزعة إلى الاستمتاع بالحياة من ناحية أخرى، فإلى جانب الشعر الديني البحث. هناك شعر دنيوي يفرغ الشاعر فيه (مع كونه رجل دين) تجاربه وتأملاته الشخصية في الحياة. وينفرد بين هؤلاء الشعراء شاعر غربي من القرن الخامس عشر باسم غير مالوف أيضاً هو «فريج» ، لا نعرف أي من حياته، يكتب باللغة العامية وينقد الأوضاع الاجتماعية المقلوبة المسائدة في زمانه ، وهو يلقي اللوم، مجازياً على «الفلك، ترصع بيت الوضيع بالذهب من كل ناحية، أما الطبيب فتتففيه من البلاد ليمضي يلتقط الفتات. من لا يستحق أن يكون راعينا للخنزير تزينه كفارس مهيب ،

مخاض تشترك فيه السماء والأرض والبحر والنار، أي عناصر الكون الأربعة.. وقهااكن هو إله الرعد والقوة والإقدام. ومن المرجح إن المقطوعة جزء يسير من ملحمة كبيرة ضاعت للأسف.

ومن الأغاني التي يذكرها أيضاً خورينانتسي أغنية ذات خليفة تاريخية عن معركة بين الأرمن والآلان ، فقد وثع ابن ملك الآلان أسيراً في يد الأرمن في إحدى جولات المعركة ، وجاءت أخته «ساتينيج» إلى شاطئ النهر الذي يفصل بين الجيشين وتقول بحق إن جعل أخيها عبداً سوف يولد العداء الأبدى بين الشعبين. وأعجب ملك الأرمن «أرداشيس» من الكلام الحكيم للأميرة الآلانية ورغب في الزواج منها ولكن منلك الآلان يرد: «ومن أين يجيء أرداشيس المقدام بألاف الألوف من أجل الأنسة الآلانية، عذراء شعبنا الجسور؟» ولذلك يضطر الملك أرداشيس أن يخطفها. ثم نقرأ عن حفل الزفاف الفخم: «الذهب كان ينهمر في عرس أرداشيس، اللؤلؤ كان ينهمر في عرس ساتينيج».

الشعر الأرمني بعد اختراع الأبجدية الأرمنية يضم أغراضاً دينية بحتة لمدة خمسة قرون حيث كان ينشد في الكنائس ، مثلما كتب مخترع الأبجدية مسروب مشطوتس: «بحر حياتي يلاطمني دائماً، الغد يقيم أمامي أمواجاً عاصفة، أيها الريان الطيب ، إحمي». أما الريان الطيب فهو

وتخرب منازل الناس بلا سبب واضح. وبينما تعلو من شأن الجاهل النجس في هذه الدنيا، تلقى بخير الحكماء في الجبال والوديان».

أما الشعر الديوي البحث فهو يتمثل في «الهافرين»، مؤلفة على الإيج في القرون الوسطى من شعراء مجهولين من أبناء الشعب، ومنسوبة خطأ إلى «ناهاييد كوتشاج» (٩ - ١٥٩٣).

«الأشعر الأشوغى» فرع منفصل في الشعر الأرمني بداياته في القرن السابع عشر وتصل إلى قمته بإبداع «مياط نونفا» (١٧١٢ - ١٧٩٥). تتزامن معه مرحلة النهضة في الأدب الأرمني (١٧٠١ - ١٨٥٠)، وهي مرحلة لاتزال اللغة المستخدمة فيها هي «الكرايار»، ولكن أرسيت فيها قواعد الوعى بالفن، وتمت تنقية اللغة من الشوائب الأجنبية، وأصبح هناك الاهتمام بشكل العمل الأدبي بمحاكاة الأعمال الكلاسيكية العالية الكبرى.

يبدأ العصر الحديث في الأدب الأرمني مجازياً عام ١٨٥٠. وفيه تستخدم اللغة الأرمنية الحديثة «الأشخارابار». ويكتبه أبناء من

أبناء الشعب. وهو أدب متجاوب مع كل الاتجاهات الأدبية المعاصرة. ولهذا الأدب فرعان، فرع يكتب بالفرع الغربى للغة الأرمنية الحديثة، وأصبح مركزها اسطمبول، وفرع يكتب بالفرع الشرقى للغة الأرمنية الحديثة. وأصبح مركزها تفليس.

وتنتهى هذه المرحلة، خلاصة بالنسبة للفرع الغربى بإقتلاع الأرمن من موطنهم التاريخي وإبائهم في عام ١٩١٥.

تشقت الأرمن في العالم فأصبح هناك ما يسمى بـ «أدب المهجر» يكتب على الأغلب بالفرع الغربى للغة. أما الفرع الشرقى للأدب فأصبح يسمى «أدب أرمينيا السوفيتية» من عام ١٩٢٠ ومنذ استقلال أرمينيا في عام ١٩٩١ دخل الأدب مرحلة جديدة لم تتضح معالمها بعد.

«المترجم»

باروير سيفاج

(١٩٢٤ - ١٩٧١)

الشعراء

إنهم كالآخرين لا يستطيعون العيش بدون الأوكسجين رغم أنهم يحترقون كل ثانية

الأعور

إننى أنظر إلى الصيالة بعين واحدة
أما عيني الأخرى فهي من زجاج
بعيني الواحدة تلك أرى الكثير
غير أننى أبصر أكثر بعيني العمياء
لأننى بعيني السليمة أرى
بينما بالعين العمياء دائماً أحلم.

يغيشى تشارنتس

(١٨٩٧ - ١٩٣٧)

سوناتا مثقلة

ترى إلى أين تحملين يا روحى المعذبة
صليبك الخشبى الأسود
أثمة جمجمة جديدة لكى
تصعدى فخورة
حيث ينظر الجميع إلى إكليلك
المضى
بحب تجارف؟

هل أنت مثل يسوع تصعد
الجبيل
أم أنت مجرد لص حكم عليه
بالموت
وهل كل إنسان هو بيلاطس
الذى يفشل أمامك يديته؟

بدون أوكسجين
ثم يشتعلون كالقحم الحجرى
ينتحبون دائماً
حتى حينما تقدم إليهم
قطع الحلوى المتنوعة الأشكال
يبكون كالأنفاق المنتجة تحت
الأرض.
وهم أحياناً يضحكون
لضحكاتهم رنين المعجلات
الذهبية
التي تثرى العالم
أما هم فيظلون فقراء
يتصيبون عرقاً
لا تظن ذلك بسبب الخجل
بل لسخونة حرارتهم الداخلية
كإل زجاج
حتى حينما يكون الطقس
شديد البرودة بالخارج
وحينما يبالقون
فهم كالصياد
الذى يتفاجر بما لم يصد.
إنهم لو كذبوا فليسوا هم
وإنما نصابون ينتحلون
شخصياتهم.

إنهم كالأخرين
لا يقدرون على العيش
بدون خبز أو ماء
ولكن فى الوقت ذاته
لا يقدرون على العيش
بالخبز والماء وحدهما.
بصراحة
إننا لا نملك إلا أن نحسدكم
ولكن ثمة أوقات
لا نملك إلا أن نشفق عليكم.

لكن ضوء حبي يتوارى رويدا
رويدا شفتاي محترقة لقبلة
وحيدة
الليل المبتهج نور وقمر
لكن ضوء حبي يتوارى رويدا
رويدا.

فاهان ديريان (١٨٨٥ - ١٩٢٠)

غزلية الوداع

بخب أسيان وفي كل لحظة،
أقول وداعاً.
للمشمس المشتعلة بلهيبها في
قلبي، أقول وداعاً.

وداعاً، أقولها للجميع،
الطيبين والأشرار
للإنسان اليتيم المعذب أقول
وداعاً.

وداعاً لأصحابي، القريب منهم
والبعيد
أقولها لأعدائي من الأشرار
المترفين بين

أقول وبألم الزلزلة السماء،
للبحر الأخضر، للغابات القائمة
العميقة
للسخابة الربيع في الفضاء
المضيء أقول وداعاً.

للمذكرات المنثورة كالآلي، لليل

أي إكليل مضيء؟
وكيف تصعدين يا روجي
طوعاً في طريق الآلام
وأنت لا تعرفين حتى نفسك
إن كنت يسوع أم يهوذا؟
هل لديك يا روجي ميزان دقيق
حاسم
كي تزنني هذا الفكر الطليق
في انتصاف الليل الحالك
لعذابك الأليم

ميساك

ميتدزارينغس

(١٨٨٦ - ١٩٠٨)

أغنية حب

عذب هو الليل، لذيذ هو الليل
مدهون بالعشيش والبلسم
أمضي مخموراً عبر الطريق
المضيئة
عذب هو الليل، لذيذ هو الليل

تأتيني قبيلات من الريح
والبحر
قبلة من النور الذي يزدهر
حولي
عيد لروحي - ليلة الأحد هذه
تأتيني قبيلات من الريح
والبحر

يتعذب المرء ولا يقدر أن
يلمسك.

لو كان من الضروري أن يقدم
إليك قربان
فأنا الذي أبتهل كي أذبح على
هيكلك
ليشرب مرمرك آخر قطرات
دمي.

شاهان تيكيان

(١٨٧٨ - ١٩٤٥)

نداء الحب

جاءني هاتف لاسلكي
ينبئني أن امرأة ما
على ضفاف الأمازون
تهفو إلى حبي.

لقد لاطفت بتأثر واضح
الأمواج التي حملت إلى النبا
سألت الأمواج هل كنت معها
هل تصفين ملامحها ولون
عينها؟

غير أن الأمواج لم تحر جواباً
تركنتي لا أعرف شيئاً
عن مصير ذلك الكائن

لا بد أنها كانت
وحيدة ومسكينة إلى حد
أن تهفو بالنداء إلي.

وأشواكي
للقبرة في حقلها الذهبي أقول
وداعاً.

للزهرة التي لم تتفتح بعد،
للأرواح التي لم تحترق
للأطفال الذين يمرحون أقول
وداعاً.

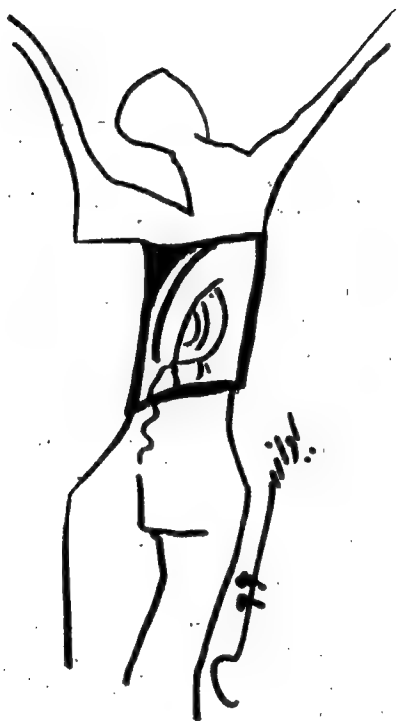
هاتذا ذاهب إلى عالم مظلم،
ذاهب إلى بلاد بعيدة ولا لن أعود
إن شئتم فاذكروني بالخير في
قلوبكم، وداعاً لكم، وداعاً.

تلييل فاروجان (١٨٨٤ -
١٩١٥)
إلى تمثال الجمال

أود أن يكون مرمرك
منتزعا من أعماق رحم في جيل
الأولمب
وإن تكسو بفضل مطرقتي
جسداً نارياً
لامرأة مذهولة بالجمي
والضمياء.

وتكون عيناك هوتين سيحقتين
يشعر المرء عندما يفوس فيهما
بأنه قد أصبح خالداً في الأبدية
فمسائك ظاهرة وفي انسجام
نهديك يهوج رحيق الحياة.

عارية تتبدين مثل روح
الشاعر
وتحت هذا العرى الوثني



فى لمساتها

حنان الأخت

كل تلك الأشياء كانت تصاحب

تمتمات أغنياتى السعيدة

هذه الليلة أخذتك فى يدي أيتها

التالى الرخيم

لقد تعرفت عليك شفاهي

كقيلة حية منذ أيام قديمة

ولكن نفسى انطفأت فجأة

وماتت

حيث استيقظت الذكريات

وبدلاً من أغنياتى

انسكبت دموعي

قطرة قطرة

قطرة.

إندرا

(١٨٧٥ - ١٩٢١)

الأهرامات

ها هي متراصة بثقل هائل

ي كأنها جبال ترتفع بتأملات

خارقة

كانت الأهرامات تبدو وكأنها

تحيط وتكبح حمالة الجبال

يسمونها وبقها

تسبح إلى الجبال بالعقل

والقدين

فى أقدس الأشكال

واعظمها عدلاً.

إنها فوق اختلاف الديانات

سيامانطو

(١٨٧٨ - ١٩١٥)

دموعى

فى وديان الوطن

كنت وحيداً مع حلمى ذى

الأجنحة الطاهرة

كانت خطواتى رشيقة

مثل خطوات «أيل» أشقر

جميل

كنت أرتع مرحاً منتشياً

تسكرونى الزرقة والأيام

عيني مفعمة بالرضى والأمل

وروحى مبتلئة بالآلهة

ثم يقبل الصيف موفور

الخيرات

سلال فواكه تتابع سلة وراء

سلة

تهدى من أشجار يستاني

إلى الأرض وإلى

وأنا فى عجب

من اتساق قوام الصفصاف ذى

الأنوع السامقة

اقطع فرع نابى الغامض لابتكر

أغانى

كنت أغنى للفيدير الماسى

ولطيور الوطن الجميلة

كنت أمزج الألمان الشجية

للانهائية

لليناابيع الإلهية

ولنسمة الصباح التى تشبه

والفلسفات

التي تنجني في التراب ناعية
فناءها.

كل المعتقدات والزندقات

تبدو متحدة

في دين أصلي خالص

لا يرجو شيئاً من المطلق

بل كان يعيد كل شيء إليها

وفي كل مكان

كان يعيد إهداء نفسه إليها.

أكوام الصخور الهلامية

كانت تملو وتعلو

حتى تصل إلى المطلق

حيث تستكين.

لقد كانت الأهرامات

تمثل ابتلاع الأبدية

للأزمنة الحضارية الأرضية.

الأهرامات تفوض في السماء

حيث تتخذ البهائم الأربع

للأرض

وترتفع الحيوانات

إلى السموت

إلى الموقد الخفي للقوى

جميع الكائنات متحدة في

هدفها.

إهداء العالم لنفسه

مرفوع على الأحجار

إلى الأعلى حيث الكامل.

فإن كانت الأهرامات

قبوراً للفراعنة

فهي تعد تصغيراً للدينيوية

الهائجة

وإقراراً أمام الخليفة

بتسليم النفس في صمت

وإن كانت حاوية للأصنام

الدينية

فهي نفى شديد عميق

للحسيات الدائمة التأنج

وصولا إلى العذرية الروحية.

وسواء كانت أوهية للضياع أو

سبيلاً للخلاص

فهي شجوة تكفيراً لا ينفذ

إنها نصب قائمة

لتعظيم التحريز من الجسدية

خلاص وتقدیس بالقانون

حيث تهرب الإشكال إلى

اللاشيء

وياختفاء حدود الأنا للغائبة

ووحدة المتعدد

كانت تتوجه في الفضاء إلى

البؤرة الذرية

تأكيداً للقيود الغوري

الذي لا يتغير أبداً.

كانت تعدد اتجاه الكرة الأرضية

وإنجذابها خارج مدارها

وكانها مارد يهيم في السماء

يسمى إلى الأبدية.

كانت تشكيلاً خفياً

للمصفر الضخم الذي ترسمه

الأرض

في الفضاء.

يا «أبولوني» لم يكن ثمة شيء

من غرور مصر

بل تقويض هائل ومهيب.

كانت هي الوعي بعدمية العالم

الهائلة

تنتصب دائماً هناك

من أجل التحديق في الأبدية

وقد تحولت إلى أساطير.

أفيديك إسهاجيان (١٨٧٥ - ١٩٥٧)

حجر

يا ترى أين يكمن الآن
ذلك الحجر
الذي سيفقد
هزيعي.

كيف لي أن أتأكد
أنني لم أجلس حزيناً
خلال حياتي أنا الهائم
فوق ذلك الحجر

هوفانيس

تومانيان

(١٨٦٩ - ١٩٢٣)

مباركة قديمة

تحت شجرة الجوز الخضراء
المعلقة

يجلس أجدادنا وأباؤنا
سادة القرية
يجلسون القرفصاء
بقاماتهم العالية
يشكلون حلقة

من المرح والفرح.
كنا ثلاثة أطفال ريفيين
نموج بالحيوية والنشاط
ثلاثة من زملاء الدراسة
نقف أمامهم
حاسري الرؤوس
خاشعين نضع أيدينا على
قلوبنا

نؤدى بصوت حاد قوي
أنشودة سعيدة
وننتظر رأيهم.

وحيثما انتهت أغنيتنا المرحّة
قتل رئيس الحفل المتهمج
شاربه

ورفع كئسه
ومعه كل الكبار في المجلس
كلهم ياركونا قائلين
«عيشوا أيها الأطفال
ولكن لا تعيشوا مثلنا».

ثم انقضت تلك السنون وهم
انقضوا كذلك
وامتلات أغنيتاتي المرحّة
بالأحزان

وها أنا أتذكر باكياً ذلك اليوم
اتساءل لماذا كانوا حين
يباركوننا

يقولون «عيشوا أيها الأطفال
ولكن لا تعيشوا مثلنا».

رحمكم الله يا أجدادنا التسعاء
إن الألم الذي أضناكم يحدق بنا
أيضاً
وها نحن في أوقات الفرح أو
الحزن

نقول أيضاً مثلكم
حين نبارك أبناءنا
« عيشوا أيها الأطفال
ولكن لا تعيشوا مثلنا ».

يغيا ديمير

چيباشيان

(١٨٥١ - ١٩٠٨)

البحر مستيقظا

والبحر نائماً

همست الموجة قائلة للزورق
تعطيني الريح زبداً أبيض
كما تعطيك شراعاً أبيض
حتى نصير أنا وأنت في فتنة
امراة.

ولكن السننا اسمى بلا ربح
عندما تغفو الريح وينام البحر
تبحر بالمجادف
وأصبح أنا محبطاً.

بدروس توريان

(١٨٧٢ - ١٨٥١)

ندم

أمس كنت في غفوة سوداء

اتصيب عرقاً بارداً
وحرائق من الورد الذابل
تشتعل على وجنتي
وعلى جبيني يلمع شحوب
النهاية

كنت في صحوة الموت
سمعت تأوه أمي
أه حين فتحت عيني المتعبة
رأيت هذه اللآلي، الذاتية
دموع أمي، لآلي الحنان الحقيقي
كان في أعماقها ألم بلا حدود
وأنا كنت ذلك الألم الأسود
عصفت دموعها برأسي
وفجرت كل هذا السيل القاتم
أه اغفر لي يا إلهي
إنني قد رأيت دموع أمي.

ساياط نوفا

(١٧١٢ - ١٩٦٥)

لأنك أشد قطنة

إنك لأشد قطنة
من أن تجعل عقلك يقودك إلى
الحق

بالله عليك، لا تأخذني بما تراه
من رؤى في منامك
أه لقد احترقت وانتهيت منذ
زمن

فلا تبتدأ في كجي من جديد
كل ما أعلمه أنك سئمتني، فلا
تلتبس ذرائع أخرى
أيها الملك أنت رستم زال
ما من حكيم قدر له أن يحكم

لا تحفر قبر سياط نوحا
فى الهند أو الحبشة أو بلاد
العرب.

باغداد سار تبير

(١٦٨٢ - ١٧٦٨)

قومى من نومك الملكى

من نومك الملكى
قومى يا ذات الدلال قومى
فقد بزغ شعاع الشمس
قومى يا ذات الدلال قومى

هينتك جميلة وجهك مستدير
مثل القمر فى التمام
أنت بلا شبیه فى أى مكان
قومى يا ذات الدلال قومى

بجمالك الذى تتحلل به
تجعلين العالم عبدا لك
حتى لا تلفحك الشمس
قومى يا ذات الدلال قومى

بالقلب الغائب أنى لى أن أنوح
أيتها الوردة الحمراء التى لا
تعرف الذبول
انظرى، كم أنا بائس
قومى يا ذات الدلال قومى
ها هو القيظ وها هو الريح
السموم
اقبلا يودان إحراق جمال

بمثل حكمتك
أنت جميل أيها الملك وشعبك
مبرز بين الشعوب
إقطع رأسى أيها الملك
لو رأيت أننى بمثل ما تظن من
السوء

فلتسرع الله فى برهة ولا
تعاقبنى بلا جريرة
الجريح يبغى طبيبا يعطيه
الدواء لا ألما

ومهما يكن العبد محروما
فلا ينهفى أن يخون سيده
فليكن قلبك طاهرا
ولا تصدق فى أقوال العذال
إن من ينشد حب الله
لا ينهفى أن يزدنا من الاعتبار
ليس كل أحد بقادر على أن
يشرب مائى

فلما شئ مذاق آخر
وليس كل أحد بقادر على قراءة
سطوري
لأنها بعيدة الغور
لا تخطن بأن أسلمسى رخوا
كالرمال

بل هو من الحجر والجص
أنت كالسبيل العرم الذى لا
يجف

فلا تتعجل خرابي
هل ترى رمل الشاطئ ينقص
مهما أخذت منه الريح؟
وسواء وجدت أو فنتيت
فإن الطرب لن يغيب عن المائدة
ولو أننى فنتيت أنت فقط الذى
يلحظ قبابي
لكن لن تنقص شعرة من رأس
الدنيا

احتقر الحكمة.
ماذا تجدى الحكمة؟

ها أنذا أموت مثل جاهل معدم
جئت إلى هذا العالم بريئاً
وأرحل عنه وقد أسود
وجهي من الذنوب.

قال الملك سليمان:
« لا تقل إنني ملك
لدى الكثير من المال والكنوز
ومليئة خزائني بالذهب.
عبيثاً تكنز أيها المكدود
لا تدري لمن تجمع مالك
أخذت الدنيا بين أحضانك
حفرت لنفسك جحيماً عميقاً »

كريكور

ناريجاتسى

(١٩٥١ - ١٠٠٣)

مناجاة إلى الله من

أعماق القلب

أوراقك
ويقفزنا فك في سواد الليل
قومى يا ذات الدلال قومى

تلك التى أشيب بها لا مثيل لها
ومن بين الأحجار الكريمة تنفرد
بجمالها
فى عام ألف وسبعمائة
وثمانية
قومى يا ذات الدلال قومى.

هوفانيس

طلجور انتسى

(١٥٢٥ -)

آه من تذكرك أيها

الموت

كلما تذكرتك أيها الموت
ارتعدت وشلنى الزعم
لا يوجد ما هو أضر منك
لأنك تجمع فزاة كل الأشياء.

مرارة كل شيء.
هل تشبه نفسك؟
إن جهنم التى هى أشد مرارة
منك
تكتسب منك مرارتها.

تذكرك « سليمان »
وتحسّر قائلاً: « وانشأه »

والندم الشديد
وارتكاب الآثام بنهم وشراهة
يقودان سواء بسواء إلى
التهلكة
فعلى الرغم من أنهما
غريبان في طبيعتهما
ومختلفان في شكلهما
ولكن لو أننا تأملنا جوهر كل
منهما
فسنكتشف أنهما يبعثان نفس
الشقاء
لأن في الندم قدراً من التشكك
في قوة يد الجبار
أما الإثم فينشبه البهيمة ذات
الأربع
يقطع الرجاء فلقدأ وعيه
ولهذا فإن الشيطان
يثنى على الأول ويسخر منه
ويمتص دم الثاني مثل وحش له
بطن جهنمية
ويسمن.

وفي مخاض مثله كان البحر
الأرجواني
أما مخاض البحر،
فكان يمتد من قسبة حمراء.
ثمة دخان كان يصعد من فوهة
القسبة.
ثمة لهيب كان يصعد من فوهة
القسبة.
وفي قلب اللهب
كان يركض فتى أشقر
فتى له شعر من نار،
ولحية من لهب.
وكانت عيناه شمسيتين.



من أنلشيد
كوغطان من العهد
الوثني
مولد فهاكن

كانت الأرض والسمااء تعانيان
المخاض



شلال بهاء طاهر

نضال حمارنة

يقدم لنا بهاء طاهر دلالة جمالية متفردة للمكان وعلاقته بالزمان في مجموعته الجديدة - ذهبت إلى شلال - الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة « أصوات أدبية » رقم ٢٤١

- المكان - الزمان في القص بين شد وجذب التكامل والانسجام والصراع اللا نهائى. قد يطفى المكان على الزمان فينفع له أبطال المجموعة؛ تارة يتحدثون الزمان، أو يتراجعون مرتدين نحو زمان مضى، أو يتماهون مع طغيان المكان. وقد يحدث العكس يهيمن الزمان على المكان فيخلق داخل الشخصيات اتجاهات جديدة؛ نكوص، تمرد، انسحاب، التباس. ضمن حيز المكان.

كيف وظف بهاء طاهر ثنائية المكان - الزمان في تفسير - أبجديات الانفعالات والاحتياجات؟ فى سرد أحداث وذكريات تمنح أصعابها الألم فى كثير من الأحيان لكنها تعينهم على الاستمرار وتضع نهايات مفتوحة متعددة الاحتمالات تشف خلفها بارقة أمل بعيدة أو خافتة.

سأستمع بشذرات من قصص المجموعة وأضفى عليها تأملات طالبتنى بها روائع الأمكنة وتداخل أزمانها عند شلال بهاء طاهر.

أسطورة حب

فى فضاءات الأرض البكر، الطيور، الثمار، الورد، المياه. مشاعية الحياة (الفرح فى رحم الأرض) ص ١٠ - الحدس يستحث الفتى فيأتيه الملاك (بالبشارة) مع الصياد الساحر (الطوطم) الذى يتعم عليه بصبوة النشوة (الفتاة) وينقم بتهديده بالشوى.

كى يستكمل المكان هالته يظهر العجوز ، يخلص الفتى والفتاة، يزيل خوفهما ويمنحهما الفرصة من جديد - دافع الحياة (متحبها وستعرفان فرحة لم

تسبق نشوتها) ص ١٦ - كأنهما طائران، يلعبان عند الغدير يرتويان من مائه وفى المساء يرتاحان فى سكبنة الحب. كيف أنهى الكاتب أسطورة الحب - المكان - كيف (أشرفت الحقيقة فجأة) ص ١٨ - سئمت الفتاة، إشباع الحاجات يولد حاجات جديدة.. (يومها كنت أرقد عند الغدير. أخرج من مائه جرعات كبيرة فلا أرتوى، ورأيت على صفحة الماء وجهى فكان عجوزاً) ص ١٨ - هكذا تسرب الزمن فخلخل ثوابت المكان.. بمقتربات لا ترتوى، إنها السنين الزاحفة، تجاعيد الملهاة المأساة الأبية نحو سنارة النهاية.

فرحة

موعد مع الحبيبة.. يبدأ قلبك بالتماس الفرحة حتى لو كنت غريباً فى بلد غريب وتتجه لمكان تطأه لأول مرة.. تتحسس فرحك أكثر ويتشابهك مع مشوارك يوجهك الصوت وتحيطك الطبيعة بصغورها وألوانها وأشجارها. يتحول المكان إلى أم حقيقية يكبر فرحك فى حضنها، وتهل الحبيبة (ضممتها إلى كائى أريد أن أدخلها فى جلدى، كائى أريد أيضاً أن نصبح واحداً أنا وهى والشلال والكون..) ص ٢٦ - عندما يلتحم بالأرض بالجمال بالحب يتجاوز الزمان فيغدو المكان ثالث الأقانيم فى الوصول إلى سرمدية الفرحة. إلى زمان أبدي جديد.

الملاك الذى جاء

(عنكبوت كبير أسود يملأ السقف يفز الخيوط التى تصطاد النوم الموجود فى الغرفة ثم تقتله) ص ٤٠ - إنه الأرق المتواصل الذى جعل - السقف - مكاناً مقيتاً لتلك المريضة الهاربة من مستشفى الأمراض النفسية. السقف - المكان - تحول إلى قاسم مشترك بين غريبين الهولندية والمصرى إنه مكان أكل النوم الموازى للقلق والافتراق لأبناء قارتين مختلفتين، يعيشان زمانين متفايرين.

من حكايات عرمان الكبير

تعددت الاحتمالات (والمكتوب القول الفصل) هكذا قطع عرمان الكبير حبل السرة، (مبعماً وجهه بخطر الشرق) ص ٥٥ - (يرقى تلك الربوة العالية البعيدة ويفكر فى أن يبنى فوقها بيتاً) ص ٥٥ - أصبر الجنوبي العنيد على البدء من الصفر وحيداً منفرداً فى مكان قاس غير مأهول، وتأتيه البشارة مع قرقرة (ناقة بيضاء عفية) ص ٥٧ - لأنه تمسك بالمكان أنجدته الأرض بحيواناتها ومياها وترابها وسمائها.

بسلسلة ورشاقة أحاط الكاتب بعمق الحس الدينى الفطرى، المغلف بالأسطورة الشعبية المحلية التى اختصرت الزمان - وأجاد فى سرد التأويلات

التي تضفى البركة والقداسة على الجد الأول عرمان - الهاجج، البانى - وفى تغير المكان من جبل أجرد إلى أخضر.

شتاء الخوف

الليل معتد.. لكن صلاح عمران اختار أسفل المكان الذى (اعتاد أن يكرهه) ص ٦٨ - كوبرى عباس وذكرى إغراق الطلبة، بمحاذاة النهر يفرق بيديه ككتبه ومجلاته المحظورة.

عام ١٩٤٦ تدفق النهر بالأجسام وعام ١٩٥٩ تدفق النهر بالكتب، وتدفق معه الخوف متغلغلاً فى الجميع وطال حتى الأعوان..

لم يعد الخوف حالة انفعالية طارئة بل غداً مستوطناً - زمانياً - يحتل - مكاناً - فى الشخصيات، يرهبها، يسحب أمانها يمرئها على تفاعل جديد - التعايش معه.

ولكن

يلتقى الرجلان السائق والمدرس الوافد أمام بوابة مصر المفتوحة على العالم - المطار - ثم يتوجهان إلى قلب القاهرة الشعبية .

الاثنان ينتميان لنفس الحى - بولاق - والإثنان مبعدان من مكان الانتماء السائق أقصى عنوة بسبب تنظيم الكورنيش، يجوبان شوارع القاهرة بالسيارة وعند الجامع الأبيض يتكثف المكان - الضريح - عند مرحلة تاريخية ويستحضر زماناً مضى، يدخل الأول فى حالة عالية من الصوفية والغيبية تضفى القدسية على ذلك الزمان. ويدخل الثانى فى متاهة الزمن وقلة الميلة وفقدان المبادرة. عندما يصلان إلى - باب الحديد - المكان المركز بوابة مصر نحو الداخل (محافظات القطر كله). يتحسسان الخسارة هل يستعيذان المكان والزمان؟! فيجيب السائق (من يذهب لا يرجع يا أفندى ولكن...) ص ١١١ - كأنه أراد أن يكمل ولكن .. زماننا يعيش فينا.

أطلا البحر

(أعز مكان له فى هذه الدنيا) ص ١١٦ -

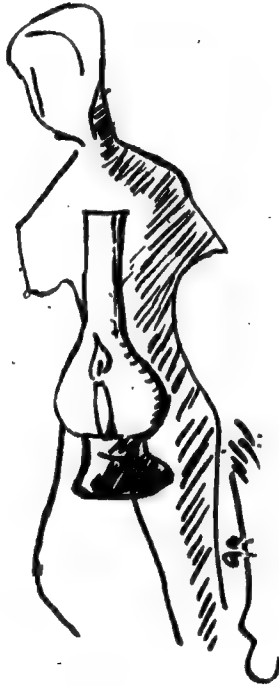
قوص عند الساحل

يمد إليه البحر لساناً أزرق مشكلاً حدوة حصان عند الشط.. حتى البحر يخص المكان بحب خاص..

والمكان يستحث الرجل على القდوم كل عام، وعندما يرتاده يغمره ثم يسيطر عليه ويطلب منه التفكير فى أشياء يتحاشاها يقلب له صوراً وذكريات تفرض زمانها عليه، وزمان نوال حبه الحقيقي وفقده الحقيقي.

آخر مرة جاء اشتد عليه قهر الوحدة كأن المكان يخطف منه. كل شيء تغير، الشط متسخ، والبشاعة غدت سمة الذوق العام فى المكان.. اختفت الروائع

المحبة وحوارات الالفه والسكينة، ليطغى زمان المينيمام تشارج، وجلاليب
البحر، والبننس. يلم خسارته متحصناً بزمنه الجميل (كم أنا فرح لأن زمنكم لا
يضمنى! أنا ماشى!) ص ١٢٧ - بينما زمنه هو لا يمهلكه «الشيخوخة الزاحفة،
السكر، ألم القدمين المبرح» ويسحبه نحو حافة الزمان، المكان فلا يبقى له
سوى البحر، الحب (-ساعدنى يا صديقى، ساعدين يا نوال!) ص ١٢٨.



عولمة

غادة نبيل

التحوط لازم
 بالتعدد اللازم
 لاستطيع أن أجرى عندما أريد
 وحتى لا أجلس في غرفتي
 المسكونة بالأشباح
 أستجدي النوم
 بوسائل اصطناعية.

نظرية البدائل
 المتماقبة
 تبدأ من نقطة
 متزامنة
 بأن أسافر مع اثنين
 لا يعرفان بعضهما
 لا أحكى لأى منهما عن الآخر
 وأختار أياهما مختلفة

للسفر
لأن أحدهما صديق
والآخر حبيب

تحك مواضع العدوى
من قروح
لم تلحس صديدها
بما يليق من انبهار.

حق الشرود
مكفول للجميع
حق التأويل
مذكر.

نصطف في طابور .. رجل
أنثى رجل أنثى

يلطم أول رجل الانثى بجانبه
فتستدير
لتلطم رجلاً بجانبها
دعاة المساواة يقولون
إن الأمر لا علاقة له بالجنس
وإنما بموقعك
في الطابور
وتلذذ - لا أشك في أسبابه -
من التقدميين
بقسوة سيايا
حرقن سوتياناتهم
في بداية الثورة الجنسية

تخاف الجحوظ
عندما يذسبون أيديهم
في الجيب
بمالها
سيفسرونه كموقف من الحداثة
وهي ليست بحاجة
للمزيد من الأعداء.

كم يختلف عنكم
ابن مسؤل الميناء
كم يستحق الجنية القديمة
ورضا لا يشبه الرضا.

مختلفان
يحاولان تجفيف بصاق الشارع
برمل كثير
وطبعاً
لن يفلحا.

أصحاب حديث الإفك
سيرثون الأرض
الأشرار والانتهازيون
سيرثون الأرض
سأقرأ المثنوي الآن
لأنهم منطلق الطير.

سننتظر عطايا حينا
أمام شوال يابانويل
ولن نصاب بصدمة
لو وجدناه
يخلع ذقنه وطرطوره
ويمضي
من دون أن يلحظنا.

يدخلون
في علامات التنصيص المنجية
عند الباب
يتركون البخور
والقناديل والحلوى الملونة
يتبادلون التحية
وتبهجهم أسماك الخزف

يسأل منحص منحصمة:
لماذا تنثرين فولا مسوساً
على رؤوس القرياء؟
فتجيبه بفرح:

لأن طاهي البيتزا
سألني وأنت تغالب القىء:
«والدك؟»

لا يلحظون المستجدات
لكنهن يكشفن أنفسهن
بمؤخرات تعاني
من سوء التهوية.

بإخلاص الترانزيت
يتجمهر العامة
حول شيخ
لم يكن من أكلة الكائنات
كأول أحيائي
واللحوم محشورة
في حلوقهم

الرجال كلهم في الحرب
أما النساء فينتظرن الليل
ليقمن بحك أجسادهن
على الحجر
ليتذكرن الخشونة.

دائماً يوجد
من ليست له ذاكرة
ودائماً يقفز من الجبل
بينما الأمهات يصبرن فيه
ألا يفعل.

طوال الوقت
ظلت تؤنب نفسها
لأنها لم تفهم وهما تحت الشجرة
مغزى سؤاله:
هل ثمرها من النوع الذي يؤكل؟
واظبت على نشر شكها
على جبل الغسيل
كانت تفعل ذلك
أثناء صلاة الجمعة

فظنوه حقايات أطفال
من زنج اللين.

لن تتذكر
كل الأشياء المعطوية
لن تنظر إلى البحر
بإصبع ممدود
كناجية من أطلانتس
لكنها ستحمس القطعة
التي ضاعها القط
منذ أيام
تحت النخلة
دون أن يلتفت
إليهما أحد.



عن الكتابة

فوزي شلبي

اكتب القصة، و(اللب والفشار)، والرواية أيضاً. وكانت البداية مع القصة القصيرة التي لم أجد معاناة في نشرها، واعترف أنني لم أكن أعرف تعريفاً دقيقاً لفنّها، يومئذ كان مجمل ما ألقيه على الورق لألطح أبيضه كان عبارة عن خواطر منظومة، كنت أسميها شعراً - الشعر منها براء - وعندما عرفت القصة القصيرة معرفة كاملة احببتها، فهي على صغر حجمها النسبي تملك بعض خصائص الشعر والدراما معا، تتحدى قارئها حين تكشف له عن الامكانات الهائلة والمعاني الكبيرة والطاقات الكامنة في جزئيات الواقع التي تمر به كل يوم دون أن يلتفت إلى ما ورائها من معانٍ وأسرار، وسبق أن قلت في هذا المقام أن القصة القصيرة - التي أتت إلى مصادفة - تحقق أملِي ورغبتِي في تكوين رؤية للعالم، والتعبير عنه بشكل مكثف وحاد ومستحب - على ما اعتقد - لأنه سريع ومؤثر في المتلقي، وذلك من خلال ميلاد الشخصيات والأحداث والأفكار وتشكلها على الورق، والتعبير أيضاً عن تجاربي الحياتية التي عشتها ومازلت أعيشها، ورؤيتي المستقبلية حتى لو كان ذلك من خلال الهموم التي تؤرقنا ونعاني جميعاً منها، وينسحب هذا بالضرورة على الرواية لأنهما - القصة والرواية - تعكسان نبض الحياة وفكرها. وقد صدرت مجموعتي القصصية الأولى (الأنثوي) عن دار الغد مع بداية العقد التسعيني، وتناولها العديد من الكتاب بالنقد والعرض والتوثيق، بقدر من الإشادة والترحيب، وقد استثمرت هذا الرصيد في ترويض وبيع اللب والفشار، ذلك الرصيد الذي أمل ألا ينفد ويتبقى منه شيء للرواية التي بدأت كتابتها من

فترة طويلة جداً ، ولا أدري متى أنتهى .
 ولم يكن هناك ثمة شيء دفعنى للإمساك بالقلم سوى أننى كنت أريد ذلك
 (١١) واستهزئتنى المسألة حينما وجدت ذاتى فى هذا الحوار المخلق مع النفس،
 وكانت تجاربى الأولى لا تخرج عن البوح ببعض الأحاسيس والمشاعر المتناقضة
 تارة ، والعاطفية تارة أخرى، وجميعها خواطر منظومة، وبعد نشر البعض منها
 - ولم أكن أطمع وقتئذ فى ذلك - وجدتنى أشعر بالفخر والتهبة، وأصبح جل
 اهتمامى أن أرى اسمى مطبوعاً، ولكن سرعان ما تلاشى هذا الأحساس
 الصبباني حيث اكتشفت أن الغاية شيء آخر غير النشر ، الذى تأكدت أنه
 وسيلة كى أقدم رؤيتى للأخرين، وتبين لى بعد فترة أخرى أننا نكتب لأنفسنا ،
 وأن المتلقى أو القارئ بمعناه الاصطلاحي غير موجود ، وأن قرأى الذين
 أعرفهم هم فقط زملاى من الكتاب الذين تعارفت بهم، تحديداً هذا العدد القليل
 منهم الذى وثقت فى نوقه ، والذين أعلم أنهم وثقوا بى وأعمل من أجل إلا أفقد
 ثقتهم. ولقد كان حلمى - وما يزال - أن يكون أول قرأى هم أهلى وأصدقائى
 وزملاى البسطاء فى قريتى ومجال عملي، ومجال حركتى عموماً، هؤلاء
 الذين يبحثون عن واقع أفضل يتحقق فيه الحد الأدنى من الشروط الإنسانية،
 تمنيت أن تصل كتاباتى إليهم كى يشاركونى - بشكل ما - بعضاً مما بى، لأن هذه
 الكتابات صادرة عن إحساس عميق بهم، وبخلل الوضع الإنسانى عموماً، طمحت
 أن يشاركونى النظرة والموقف تجاه ما يشغلنا ويؤرقنا معاً، كى نقيم جسراً
 يصل بين جززنا المنفصلة فى خضم الوحشة والعنف والاختناق، أن أخطو معهم
 ولو مقدار خطوة فى ساحة حقيقتنا المرة، أن نتحمل معاً هذا الوجود الذى لا
 يطاق، أن نحلم معاً، حلم العدالة والكبرياء، نعرف مشقة الحلم وعناء العمل،
 ننهض من غفوتنا وخنوعنا، نفكر فى مقاومة الذين يضعون أذيتهم الفليضة
 فوق أعناقنا ، نتخلص من تبعيتنا لهم كى نتمرد من التبعية الكبرى (١٢)
 ونستنشق هواء جديداً.

لقد ظلت هذه الأفكار والأحلام تؤرقنى لفترة طويلة، إلى أن تخلصت من
 شدة وطأتها - إلى حد ما - بتناولها فى العديد من القصص، وأفردت لها فى
 مجموعتى (الانتوبي) قسماً خاصاً صدرته بنص «لأسحاقي» ذلك النص الذى
 يشير إلى السلطان «سليم الأول» المهيب الجبار الظالم لرعيتة ، حاولت أن أحقق
 المعادلة الصعبة فى أن تصل هذه الأشياء مجتمعة إلى المتلقى فى قالب فني،
 وهى بعيدة كل البعد عن مفاخرات التجريب والتشويق والحساسية الجديدة
 وموضة النص وما إلى ذلك من مصطلحات تصرف القارئ عن الأدب والأدباء
 إلى كل ما هو سطحي ومبتذل وتافه ، خاصة فى تلك المرحلة من حياتنا التى
 تمثل منحنى يوضع ما أصبحنا عليه من تفكك اجتماعى وترد استهلاكي
 ومعنوى بعد أن انقلب كل الموازين وتبدلت كافة القيم والاهتمامات والأوليات،
 وصار الواقع محكوماً بمعطيات غامضة سواء أكانت داخلية أو خارجية. لهذا
 حرصت أن أجد مساحة لاتواصل بينى وبين المتلقى بالتعبير عنه من خلال
 وسائط مشتركة وضعاً فى الاعتبار أن يتم ذلك من خلال عمل فنى وجمالى
 يبتعد قدر المستطاع عن الخطاب الايديولوجى المباشر أو اللغة التقريرية، وعلى

فترة طويلة جداً ، ولا أدري متى أنتهى .
ولم يكن هناك ثمة شيء دفعنى للإمساك بالقلم سوى أننى كنت أريد ذلك
(!!) واستهوتنى المسألة حينما وجدت ذاتى فى هذا الحوار المغلق مع النفس ،
وكانت تجارىبى الأولى لا تخرج عن اليوح ببعض الأحاسيس والمشاعر المتناقضة
تارة ، والعاطفية تارة أخرى ، وجميعها خواطر متظومة ، وبعد نشر البعض منها
- ولم أكن أطمع وقتئذ فى ذلك - وجدتنى أشعر بالفخر والتهبة ، وأصبح جل
اهتمامى أن أرى اسمى مطبوعاً ، ولكن سرعان ما تلاشى هذا الأحساس
الصبياني حيث اكتشفت أن الغاية شيء آخر غير النشر ، الذى تأكدت أنه
وسيلة كى أقدم رؤيتى للآخرين ، وتبين لى بعد فترة أخرى أننا نكتب لأنفسنا ،
وأن المتلقى أو القارئ بمعناه الاصطلاحي غير موجود ، وأن قرائى الذين
أمرقهم هم فقط زملاى من الكتاب الذين تعارفت بهم ، تحديداً هذا العدد القليل
منهم الذى وثقت فى نوقه ، والذين أعلم أنهم وثقوا بى وأعمل من أجل إلا أفقد
ثقتهم . ولقد كان حلمى - وما يزال - أن يكون أول قرائى هم أهلى وأصدقائى
وزملاى البسطاء فى قريتى ومجال عملي ، ومجال حركتى عموماً ، هؤلاء
الذين يبحثون عن واقع أفضل يتحقق فيه الحد الأدنى من الشروط الإنسانية ،
تذيت أن تصل كتاباتى إليهم كى يشاركونى - بشكل ما - بعضاً مما بى ، لأن هذه
الكتابات صادرة عن إحساس عميق بهم ، وبخلل الوضع الإنسانى عموماً ، طمحت
أن يشاركونى النظرة والموقف تجاه ما يشغلنا ويؤرقنا معاً ، كى نقيم جسراً
يصل بين جزرتنا المنفصلة فى خضم الوحشة والعنف والاختناق ، أن أخطئ معهم
ولو مقدار خطوة فى ساحة حقيقتنا المرة ، أن نتحمل معاً هذا الوجود الذى لا
يطاق ، أن نحلم معاً ، حلم العدالة والكبرياء ، نعرف مشقة الحلم وعناء العمل ،
ننهض من غفوتنا وخنوعنا ، نفكر فى مقاومة الذين يضعون أذيتهم الغليظة
فوق أعناقنا ، نتخلص من تبعيتنا لهم كى نتحرر من التبعية الكبرى (!!)
ونستنشق هواء جديداً .

لقد ظلت هذه الأفكار والأحلام تؤرقنى لفترة طويلة ، إلى أن تخلصت من
شدة وطأتها - إلى حد ما - يتناولها فى العديد من القصص ، وأفردت لها فى
مجموعتى (الانتوبي) قسماً خاصاً صدرته بنص «للاسماقى» ذلك النص الذى
يشير إلى السلطان «سليم الأول» المهيب الجبار الظالم لرعيته ، حاولت أن أحقق
المعادلة الصعبة فى أن تصل هذه الأشياء مجتمعة إلى المتلقى فى قالب فني ،
وهى بعيدة كل البعد عن مغامرات التجريب والتشويق والحساسية الجديدة
وموضحة النص وما إلى ذلك من مصطلحات تصرف القارئ ، عن الأدب والأدباء
إلى كل ما هو سطحي ومبتذل وثاف ، خاصة فى تلك المرحلة من حياتنا التى
تمثل منحنى يوضح ما أصبحنا عليه من تفكك اجتماعى وترد استهلاكي
ومعنوى بعد أن انقلبت كل الموازين وتبدلت كافة القيم والاهتمامات والأولويات ،
وضار الواقع محكوماً بمعطيات غامضة سواء أكانت داخلية أو خارجية . لهذا
حرصت أن أجد مساحة لاتواصل بينى وبين المتلقى بالتعبير عنه من خلال
وسائط مشتركة وضماً فى الاعتبار أن يتم ذلك من خلال عمل فنى وجمالى
يبتعد قدر المستطاع عن الخطاب الايديولوجى المباشر أو اللغة التقديرية ، وعلى

الرغم من هذا اكتشفت أنني لم أحقق شيئاً، ولم أصل إلى ما أصبو إليه رغم فرص النشر العديدة التي أتحت لي مبكراً في العديد من المنابر الجادة داخل مصر وخارجها وتناول الدكتور يوسف ادريس والدكتور على الراعى وغيرهما لبعض قصصى قبل أن تضمها مجموعتى القصصية والإشادة بها، رغم هذا كله انقضت الأسابيع تلو الأسابيع والأشهر فى أعقاب الأشهر دون أن أكتب قصصاً جديدة مكتفياً باللب والفشار (!!) وكان حصاد سنتين وأكثر ثلاث قصص، بينها واحدة لم أرض عنها - ثم توقفت - رغم وجود مشاريع لقصص عديدة - توقفت بدافع ذلك الاحساس العميق بعدم الجدوى، لأننا فى وادٍ والمتلقى فى وادٍ آخر ، ولا بد من إيجاد صيغة ما، أو سيلة أخرى للتواصل معه، وسيلة تناسب هذا الواقع الذى يمر بتقلبات شتى، سريعة، عنيفة ومدمرة.

ولعلكم تتفقون معى أنه فى هذا المناخ تصير الكتابة الفنية عملية انتحارية؛ فإذا ما أراد الأديب أن ينتج أعمالاً لها وزن وقيمة من الناحية الفنية والجمالية تصل إلى قارئ ما وفى الوقت نفسه تتاح لها فرصة الخلود لابد أن يتوفر له الحد الأدنى من الحياة الكريمة، وهیهات أن يتحقق هذا، الأمر الذى ترتب عليه أن قدرة الأديب باتت رغم أنه مبددة بين الإنشغال بهوم الحياة اليومية والاحباط الناتج عن عدم الجدوى من المناخ الثقافى والاجتماعى الذى يعانى منه، وما يعانى به بشكل شخصى من قهر وفقر وصدام مباشر بواقع يسحق كل الأشياء بما فيها الفن والجمال والعاطفة وكافة القيم الإنسانية التى يجب أن يسمو بها.

لذلك اتجهت مرغماً إلى كتابة (اللب والفشار) وأعنى باللب والفشار تلك الكتابات الخاصة بعرض الكتب والمتابعات وإجراء الحوارات من أجل عائد مادى سريع ومجز فى بعض الأحيان تلك الكتابات التى تنشر بأسهاب فى صحف ومجلات لا يلتفت إلى معظمها إلا على سبيل التسلية نظراً لطبيعة القارئ الذى تتوجه إليه، تلك الكتابات التى نقنع أنفسنا بأنها تضيف لنا شيئاً ولكننا فى الحقيقة نفقد أشياء بهذا الوهم المفروض علينا بدافع الأسباب العديدة التى تعاصرنا لدرجة كتم الأنفاس.

إلا أن الخلاص الوحيد للأديب - رغم أنه أيضاً - كامن فى فعل الكتابة، ولذا فقد شرعت فى كتابة تجربة روائية ، تجربة ترصد حصاد العقود الماضية من خلال رصد العقد الثمانينى المضطرب، المتوتر، ومن خلال تتبع علاقات متشابكة لأناس فى مراحل سنية متفاوتة، جميعها شخوص محبطة، تعانى من انفصام تام، إلا أنها تطمح فى استقرار ما ، سكينة ما، راحة ما، ولا يتاح لها ذلك إلا خلسه، أو وهما، وبالتالي فهى تجربة مضطربة، ومتوترة وقلقة كهذا الزمان ، أقول تجربة لأنى اكتشفت بعد أن قطعت فيها شوطاً - لا بأس به - أنني أكتب عملاً ليس تقليدياً - على الأقل بالنسبة لى - لأنها سياحة لاهثة فى الزمان والمكان والأشخاص، وأخشى ما أخشاه أن أفقد القدرة على الانتهاء منها خاصة وأن بوادر ذلك بداخلى قد نبتت أيضاً (!!)

على الرغم من تمام شغائى من مرض اللب والفشار السرطانى.

عقيلة الحلم عقيلة الحنان

كمال رمزى

فى فرقة أبناء عكاشة؛ انطلقت مواهب وقدرات عقيلة راتب .. كانت الفرقة برعاية الباشا المستنير، طلعت حرب، الذى اختار لها اسم «شركة ترقية التمثيل العربى»، تطمح إلى مواصلة مشوار فرقة سلامة حجازى، عقب مرض صاحبها المبدع الكبير، وتفكك فرقته .. وإلى جانب إعادة تقديم مسرحيات الفرقة الحجازية، مثل «شهداء الغرام» و«صلاح الدين الأيوبي» و«روميو وجوليت»، حاولت «شركة ترقية التمثيل العربى» أن تخطو خطوتين جديدتين، إحداهما تتمثل فى عرض روايات ذات طابع كوميدى، خالية من الاغاني، يقوم باقتباسها، الأديب عباس علام.. واستكمالا لنزعة «التمصير» الوطنية، التى ازدهرت بعد ثورة ١٩١٩، خطت فرقة أبناء عكاشة خطوتها الثانية، حيث أخذت تبحث عن مصريات، يقمن بأدوار البطولة، بعد أفول عصر لبيبة مانلى، مريم سيماط، أُلظ ستانى، وردة ميلان، وميلاديان.. وهن، نجمات فرقة سلامة حجازى، أيام ازدهارها ومجدها.

زكى عكاشة، صاحب الأذن الموسيقية والعين البصيرة، عاشق الفن، الذى لا تفوته حفلة مدرسية، أو عرض مسرحى، شاهد وسمع فتاة لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها، تنشد بصوت عذب، يجمع بين الرقة والقوة، نشيدا وطنيا فى إحدى حفلات مدرستها الثانوية ولفت نظره عمق حضورها، والنضج المبكر لشخصيتها الواثقة، الثابتة.. سأل عن اسمها، وعرف أنها: كاملة محمد كامل شاكور، وأن والدها، يشغل وظيفة رفيعة فى وزارة الخارجية، وأنه، يجلس كل ليلة فى مقهى ماتيتيا الشهير، الذى يجتمع فيه المثقفون، منذ أيام الأفغانى وعبد الله النديم ومحمد عبده.

جاءت المقابلة بين زكى عكاشة ومحمد كامل فاشلة تماما، فالوالد، رفض بحزم

انضمام ابنته إلى جوق!.. ولكن الابنة، ذات العزيمة التي لا تلين، تمسكت بالفرصة التي واثقتها. ولأن عمته كانت أكثر تفتحا للحياة العصرية، فإنها وقفت إلى جانب ابنة أخيها التي انتقلت للإقامة معها.. وانضمت كاملة إلى «شركة ترقية التمثيل العربى»، حيث أصبح اسمها: عقيلة راتب.

الكسار وحامد مرسى وطليمات

بعد قيامها بعدة بطولات، فى فرقة أولاد عكاشة، منها بطولة أوبريت 'هدى' التى كتبها عمر عارف المحامى - وكان سيد درويش قد لحنها فى بداية العشرينات - وأوبريت «ليلة كليوباترا» التى كتبها حسين فوزى ولحنها داود حسنى.. انتقلت إلى فرقة على الكسار، لتلتقى مطرب الفرقة، صاحب الصوت الشرقى الرضيم تلميذ سيد درويش، حامد مرسى الذى خفق قلبه بحب عقيلة، وسرعان ما تزوجها لتنجب منه ابنتها الوحيدة أميمة.

مع على الكسار، الكوميديان، أستاذ الارتجال، المنطلق على سجيته، تعلمت عقيلة فن الأخذ والعطاء، بينها والممثل الذى أمامها من ناحية، وبينها والمشاهدين من ناحية ثانية، فضلاً عن سرمة اليدوية، والقدرة على التجاوب والتلون والتناغم مع المواقف المتجددة والمتغيرة. ولا شك أن زواج عقيلة من حامد مرسى، أفادها فى صقل موهبتها الفغائية، وزيادة إدراكها بأصول الموشح والدور والطقوقة والمونولوج، حتى أنها سجلت عدة اسطوانات، نجحت نجاحاً كبيراً.

واصلت عقيلة راتب صعودها، إلى خشبة المسرح، ولأنها غدت تجيد الغناء إلى جانب التمثيل، أسند لها زكى طليمات بطولة أوبريت «شهر زاد» التى كتبها بيرم التونسي، ثم منحها بطولة أوبريت «قطر الندى» التى كتبها عباس علام. والواضح أن نجاحها فى العرضين، جعل زكى طليمات، مدير الفرقة القومية، حينذاك - فى الثلاثينيات - يسند لها بطولة «الشيخ متلوف» التى مصرها عثمان جلال من نص لوليير.. ومن الممكن القول إن تجربة عقيلة راتب، مع الأستاذ الصارم، زكى طليمات، فى «الفرقة القومية»، الأكثر جدية ورمانة، علمتها ضرورة الالتزام بالنص، وانضباط الأداء، سواء فى الحركة أو اللفظة أو الإشارة.

إلى الشاشة الفضية

لشهرتها، وخبرتها، انتقلت عقيلة راتب إلى السينما، نجمة وبطلة، منذ أول أفلامها: «اليد السوداء» الذى أخرجه إيلي ابتكمان عن سيناريو للكاتب المسرحى أمين صدقى، وقام بالبطولة أمامها، زوجها، حامد مرسى.. فى هذا الفيلم ١٩٣٦، تؤدي عقيلة در فتاة جميلة تحب شباباً، لكن والدها يجبرها على قبول الزواج من

آخر، وفي ليلة الزفاف يقتل العريس، وتدور الشبهات حول الجميع، بما فيهم حبيبها بالطبع. وكعادة المفاجآت البوليسية في أفلام تلك الأيام، يكتشف أن القاتل هو والدها، وأن والدها ليس والدها؛ فقد تبناها منذ مولدها، وأنه يحبها، وفي الملوقة ذاته، كان يخطط لانتقال ثروة العريس القاتل إلى "ابنته، مما سينقذه من ورطته المالية.. وبالطبع، ينتهي «اليد السوداء» بزواج عقيلة من حبيبها.. حامد مرسى.

توالت أفلام عقيلة راتب، ما بين كوميدية: «خلف الحايب» لفؤاد الجزايرى، «ألف ليلة وليلة» والفرسان الثلاثة» لتوجومزراحي، «محطة الأنس» لعبد الفتاح حسن.. واجتماعية مثل «قضية اليوم» لكمال سليم، «الحياة كفاح» لجمال مذكور.. وميلودرامية مثل «سيف الجلاء» ليوسف وهبي.. ووصلت إلى قمة نضجها في «السوق السوداء» لكامل التلمساني ١٩٤٥.

في «السوق السوداء» تؤدي عقيلة شخصية بنت الحارة، رقيقة وقوية، تمنو على جارها الشاب «حامد» - عماد حمدي في أول أفلامه - الذي يسكن حجرة فوق السطح، تصبه بقدر ما يحبها. الحب هنا آمال، ومصير مشترك، وتخطب له.. لكن والدها، زكي رستم، يفسخ خطبتها ويحاول إجبارها على الزواج من صديقه، المتلاعب في قوت الشعب، «التاجر النهم» الذي يقوم بدوره: عبد الفتاح القصرى.

هنا، تتحرك عقيلة في الحارة، كما لو أنها ولدت وعاشت فيها، تقف ببساطة أثره أمام عربة خضار تتنقى منها حبات الطماطم، متحدثة مع أخرى بمفوية بنت البلد، تلملم أطراف ملاءتها اللف حول جسمها على نحو يوحي أن الملاء جزءا منها.. طريقة يربطها لمنديل الرأس «أبو أوية» يؤكد أنه لم يفارقها طوال عمرها. إنها، بعشرات التفاصيل الصغيرة، تمنح الشخصية التي تؤديها، قدرا هائلا من الحيوية والصدق.

أما عن انفعالاتها، فإن وجهها واضح المعالم، بعينيها الناطقتين، الواسعتين، الصافيتين، فضلا عن طريقة نطقها للكلمات، أمور جعلتها تعبير بعمق من أدق أحاسيسها.. فعندما يحدثها «حامد» عن طفلها الذي سيأتي في أيام جميلة قادمة، والشعب المصرى الذى سيهزم أعداءه حتما، يلتزم الأمل في نظراتها التي تفيض بالبهجة. إنها تستكمل وتكثف المعانى التي ينطق بها حبيبها.. وعندما يحاول والدها إجبارها على قبول الزواج من صديقه الشرير، يذهب الإشراق من عينها ليسد عليهما ستائر الكدر والحزن والتمرد الصامت.. الانتقالات السلسلة، من انفعال لآخر، يؤكد أن عقيلة راتب، التي تجمع بين الموهبة والخبرة، فنانة كبيرة بحق.. سبوا على مستوى التمثيل، أو الغناء، فهاهى، مثلاً، فى «السوق السوداء»، تغنى، بأداء مترع بالفرح، أغنية «أهو كلمنى» تعبيرا عن سعادتها بالتواصل بينها وحبيبها.. وهى، لا تغنى بصوتها الحلو وحسب، بل بوجهها المتلألئ بالسعادة، فضلا عن حركتها الخفيفة، الرشيقة، كغراشة فى حالة مرح..



وتعتمد المصور الكبير، أحمد خورشيد، أن يقمر وجهها بالنور، فبدا كما لو أنه يشع بالضياء.

غنت عقيلة راتب مع محمد فوزي، ومن ألقائه، في «عروسة البحر»، أغنيات متباينة الأنواع، فثمة المثلثة بالشجن، مثل «ما حد زبي على خله أنضنى حاله»، وثمة ذات طابع كوميدي، أقرب للمنولوجات، مثل «حبيبى شط وسابنى ونط.. أما عقلى فط وجسمى إنبط.. وقلبنى حط مانسيته قط».

من أغنياتها الجميلة، أغنية «دا طلعلى منين»، فى «طلاق سعاد هانم» لأنور وجدى، فغيما يشبه مناجاة الذات، تغنى من ألحان عبد العزيز محمود، كلمات ساخرة تقول: «ما عرفش دا طلع لى منين.. وفى غمضة عين اتجوزنى.. القول ده إزاي جوزى.. والبوز دا يقرب من يوزى يا وقعتى.. ياكسونى».

عاشت عقيلة راتب متصالحة مع نفسها، ومع فنها.. وبلا تردد، انتقلت، بطيب خاطر، من أنوار الفتاة المحبوبة، مطمح الجميع، الأخاذة الجمال، إلى أنوار الأمهات، طيبات القلوب، اللاتي تخفق قلوبهن مع أبناهن.. فى عام ١٩٥٥ ظهرت كوالدة لعبد الحليم حافظ، فى «أيام وليالى» الذى أخرجه أحد ملوك الرومانسية، هنرى بركات.. وحصلت على جائزة أحسن ممثلة، عام ١٩٦٣، عن دورها كأم لطابور من أبناء، لكل منهم طباعه وهمومه: فاتن حمامة، شكرى سرحان، أحمد رمزى، إنعام سالوسة. فى فيلم «لا تطفئ الشمس» لصالح أبو سيف.

هكذا، بعد أن كانت حليماً بالنسبة لأنور وجدى فى «أنا وابن عمى» و«أرض النيل»، وأملاً لعماد حمدي فى «دايماً فى قلبى» و«التضحية الكبرى»، أصبحت القلب الرحيم، كأم، لسعاد حسنى فى «ليلة الزفاف»، والشفوفة بوحيدها، نور الشريف، فى «السراب».. لقد أحبها جيل كامل، من نجوم الأربعينيات.. ووالدة رؤوم، لجيل كامل، من السبعينيات. وسواء هنا.. وهناك.. كانت دائماً، روحاً طيبة، مستها سماء صافية، بلون يبعث فى النفس مذاق السكينة.

فتحي غانم والسينما: روائي لم يفقد ظله

ك - ر

الكاتب الكبير، الروائي، المعلق السياسي والأدبي، فتحي غانم ١٩٢٣ - ١٩٩٩، أحب السينما بقوة، وعمق، وقد بدأ هذا الحب جلياً، سواء في كتاباته، أو على الشاشتين: الكبيرة والصغيرة.

في الجزء الثالث من رواية «الرجل الذي فقد ظله» الذي ترويه الممثلة «سامية سامي»، يلمس القارئ خبرة ودراية فتحي غانم بعالم السينما، علي نحو يؤكد أن الفن السابع، بكواليسه، وأنواره، ونجومه، داعبت خياله، وشغلت جزءاً جوهرياً من عقله وقلبه... تعليقاته الذكية - وما أكثرها - على الأفلام، فضلاً عن كتاباته المرهفة، حول فن الممثل، والمغنى، في تلك الفصول الممتعة، التي تحدث فيها عن يوسف وهبي، وزكي طليمات، وأم كلثوم، وأصدرها في كتاب بالغ الفراء، بعنوان «الفن في حياتنا»، بالإضافة إلى السيناريوهات التي كتبها، كلها أمور تشير إلي أن علاقة فتحي غانم بالسينما لم تكن علاقة متابع، ومعلق، ولكن علاقة عاشق: مشارك ومعانق ومقتحم ومشتبك.

منذ ما يقرب من أربعة عقود، وبالتحديد فى عام ١٩٦٣ عندما كان التلفزيون المصرى فى بداياته، أقدم الروائى على مشاركة المخرج خليل شوقى، فى كتابة سيناريو الفيلم التلفزيونى «دنيا» عن قصة له، بذت العنوان.. كان الفيلم، برويته الشاملة، ولغته المميزة، مفاجأة للجميع، حتى أنه عرض بمهرجان لينينج الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة فى ذات العام. جاء «دنيا» مختلفا عن الأعمال الدرامية التى كانت تقدم أيامها، التى تعتمد عادة على الحادثة، وعدة ممثلين، ويتم تصويرها فى أماكن مغلقة، لا تتجاوز أصابع الكف الواحدة.. فى تلك التجربة الرائدة، خرجت كاميرا التلفزيون لـ «الدنيا» الواسعة، ورصدت بإيقاع سريع، آمال العديد من النماذج التى تعبر عن طبقات متباينة.. ومن بين الوجوه المتنوعة التى تلتقيها الكاميرا، فى الشوارع، فوق الكبارى، داخل مصانع، فى استاد القاهرة، فى الجامعة والملاهى الليلية، تبرز فتاة اسمها «دنيا» - لىلى طاهر - وشاب اسمه «بدر» - صلاح قابيل، تربطهما قصة حب، ذات مغزى رمزى، فالشاب الذى يكاد يضيع وهو يلث وراء أحلامه المستحيلة، يجد أن عليه، بالحنم، والاختيار - عندما يعود لحبيبته «دنيا» - أن يبدأ منها، ومعها صوغ أحلامه من جديد.

وإذا كانت تجريبية «دنيا» محسوبة بدقة، وبالتالي نجح العمل نجاحا مرضيا، فإن الإيفال فى التجريبية، فى فيلم «الجيل»، المأخوذ عن رواية شهيرة لفتحى غانم، تعرض، حينها، لفشل ذريع، سواء على مستوى الجمهور أو النقاد.

اشترك فتحى غانم، مع المخرج خليل شوقى، فى كتابة سيناريو «الجيل» ١٩٦٥.. جاء الفيلم، بخياله الجبا مع، وأسلوبه «التعبيرى»، مناقضا تماما لروح الرواية، الأقرب إلى «الأوتشرك»، والتى تعتبر على نحو ما، تحقيقا أدبيا رفيعا، فى العلاقة بين الناس والمكان، فى بقعة جغرافية - جنوب البلاد - لها تاريخها وملامحها وعاداتها وخصائصها، وأسرارها، التى ينفذ الكاتب إلى أبعد أغوارها.

فى فيلم «الجيل»، وعلى العكس من الرواية، تبدو الديكورات خيالية، ذات طابع أسطورى، مغلفة بضباب الأحلام والرؤى الكابوسية. وثمة إسراف شديد فى استخدام التناقض المصطنع بين الظل والنور، وتفاجا أن الفلاحين يرتدون زيا ناصع البياض، يتمشى مع توزيع الإضاءة والظلال، حسب قواعد المذهب «التعبيرى» فى السينما - الألمانية فى عصرها الذهبى - والتى كانت أفلامها، إجمالا، تدور فى أجواء أبعد ما تكون عن الواقع.. الأمر الذى لم يكن

ملائمة للرواية «الأوتشرك» الشديدة الواقعية.

«تجريبية» فتحنى غانم، فى فيلم «الجلل»، تذكرنا ببعض قصصه القصيرة، التجريبية، التى كتبها فى الأربعينات، وجمعها بعنوان «سور حديد مديب».. والمفارقة هنا، أن فتحنى غانم، فى رواياته، تحاشى تلك التجريبية.. فهل أراد الروائى أن يغامر فى السينما، مغامرة، لم يجرؤ عليها، فى رواياته؟

أيا كان الأمر، فإن الفشل النقدى، والجاهلوى، للفيلم، جعل فتحنى غانم، فى سيناريواته اللاحقة، يعود إلى جادة طريق رواياته، خاصة وأنه رأى فى نجاح «الرجل الذى فقد ظله»، أملاً خوذ عن رواية له، والتى لم يشارك فى كتابته كسيناريو، دليلاً على أن الالتزام بروح رواياته، بشخصياتها الواقعية، المتدفقة بالحياة، التى يرتبط مصيرها الخاص بمصيرها العام، هو دعامة النجاح، سواء على الشاشة الفضية، أو التليفزيونية.

بتمكن، كتب علي الزرقانى سيناريو «الرجل الذى فقد ظله»، وأخرجه، برصانة، كمال الشيخ عام ١٩٦٨، ووزع الأدوار على باقة من فنانين، استطاعوا بهارة، تمسيد أبطال الرواية: كمال الشناوى، فى شخصية «يوسف عبد الحميد»، الصحفي الانتهازى، المتسلق، الذى يطل فى نهاية الفيلم، بعد اختفاء الجميع، وكأنه يؤكد، أنه سيد الأعوام القادمة.. وصلاح ذو الفقار الذى يؤدى دور «شوقى»، الفنان اليسارى الذى قلما ظهر على الشاشة، والذى يحنو عليه الفيلم، ويحترمه، كما الحال فى الرواية.. ونيللى فى دور «سامية سامى»، التى مس حلم النجومية شفاف قلبها، ولكن آمالها، وقلبها، وكيانها، تحطموا جميعاً، بسبب الوغد «يوسف عبد الحميد»، الذى شملت قائمة ضحاياه «مبروكة»، زوجة والده، التى أدت دورها ماجدة، بالإضافة لـ «محمد ناجى» - على جوهر - الصحفي الكبير، المهزوم أما المتعلق، دائم الصعود «يوسف عبد الحميد».

«الرجل الذى فقد ظله» استطاع أن يعبر برسوخ عن جو الرواية، وأن يختزل وجهات نظر الشخصيات الأربع، إلى وجهة نظر واحدة.. هى وجهة نظر التاريخ، أو المخرج، وأن يجسد، بلفة سينمائية مختصرة، بليغة، صفحات طويلة من الرواية، فصوت تصفيق الجماهير الوهمية، يصل إلى مسامع «سامية سامى» الحاملة بالمجد، وسقوط بيت متهالك أثناء غارة جوية يتم بينما تفتصب «مبروكة»، تعبيراً عن انهيارها. وتعليقات أهل الحارة العابرة، التى يسكنها «شوقى» على أخبار تغيير وزارة فاسدة، واستبدالها بوزارة عميله، تلخص الأجواء السياسية



فيما بعد الحرب العالمية الثانية. وباب جامعة القاهرة الكبير، المغلق، بينما الباب الجانبي الصغير، الضيق، مفتوحا، يعين قمع الحركة الطلابية.. إن «الرجل الذي فقد ظله»، المخلص والمتفهم للأصل الأدبي، يصمد للمقارنة مع الرواية، ويعتبر مثلها، من عيون الأعمال الإبداعية.

سيناريوهات.. من دون تجريب

مرة أخرى يعود فتحي غانم لكتابة روايته «زينب والعرش» كمسلسل تلفزيوني، مع صلاح حافظ، ليخرجه يحيى العلمي عام ١٩٨٢.. ابتعد فتحي غانم، هذه المرة، عن مغامراته التجريبية، ليقدّم مع شريكه، عملا رصينا، يعد الآن، من كلاسيكيات المسلسلات التلفزيونية.

«زينب والعرش» التي تعد امتدادا على نحو ما، لعالم «الرجل الذي فقد ظله»، والتي تدور حول صراع الحيتان في أروقة الصحافة، وجدت من يجسد شخصياتها، بمصالحها المتصادمة، وانفعالاتها الحادة، المتضاربة، على الشاشة الصغيرة، بطريقة بدو معها، كما لو أنهم خرجوا توا، من صفحات الرواية: محمود مرسى، بحضوره القوي، العميق، في دور عبد الهادي «الذي يواجه «دياب»، ممثل السلطة، صاحب النفوذ الواسع، الذي يقوم بدوره، كمال الشناوي، مستعينا بخبرة ما يقرب من النصف قرن من التمثيل. ثم صلاح قابيل، في دور «حسن» الصحفي الانتهازي، حيث كان عليه أن يكون في قمة الأستاذين: محمود مرسى وكمال الشناوي - شأنه في هذا شأن سهير رمزي، في دور «زينب» الباحثة، والخائفة، من حريتها.

مسلسل «زينب والعرش» المتفجر بالصراعات، المترع بالعواطف، الممتلئ بالحياة والحياة، مكتوب بدقة وصراحة، أقرب ما يكون للعبة الشطرنج - هواية فتحي غانم الحميمة - فكل حركة محسوسة بشأن.. نقلة هنا ونقطة هناك. ضربة لهذا الجانب، وضربة لذلك.. والأهم أنه يحول التاريخ، بتياراته السياسية، إلى لحم ودم ومشاعر، ويجمع، علي نحو فريد، بين دفء المشاعر وبرودة العقل. إنه أفضل ما كتبه فتحي غانم، للشاشة.

منفردا، كتب فتح غانم سيناريو روايته «الأقيال» كمسلسل تلفزيوني قام بإخراجه إبراهيم الصحن عام ١٩٨٦.. وبالرغم من أهمية هذه الرواية النهرية التي تتابع عدة أجيال متعاقبة تؤرخ للتاريخ الاجتماعي لمصر، على مدى أطول من نصف قرن، فإن المسلسل، تعرض، لمذابح



متلاحقة، منتظمة، على شغرتي مقص رقابة غاشمة، مزقت أوصال حلقاته، فبدا عملا مهلهلا، مترنحا، دفع مخرجه، حينذاك، إلي إعلان اعتزاله العمل في التلفزيون.

في عام ١٩٩٥، حقق رأفت الميهي «قليل من الحب كثير من العنف» المأخوذ عن رواية بذات العنوان، كتبها فتحي غانم، ووصفها الناشر، في الصفحة الأخيرة بقوله إنها تسجل مرحلة أخرى من مراحل الصراع في المجتمع المصري على النقود والمال والشهرة، وهي مرحلة الانفتاح وإنهيار التقاليد القدية وظهور قوى جديدة كانت محرومة وجائعة ثم تملك المال وأصبح لها جاه ونفوذ.. إن الزلزال الذي أحدثه الانفتاح في المجتمع قد قلب الأوضاع رأسا على عقب».

في الرواية، يرصد فتحي غانم، صراعات وحشية داخل مجتمع تحول إلى غابة، وكعاده، اتجه بروايته اتجاها واقعيًا، وبينما أحترم الميهي العمل الأدبي، وألتزم به، أضاف له خطأ «فانتازيا»، فبالى جانب تقليده الموفق لأحداث وشخصيات الرواية، لجأ إلى اختلاق أحداث وشخصيات أخرى، من خلال كاتب سيناريوهات متحرر، يتحول السيناريو الذي كتبه إلى مشاهد مجسدة على الشاشة.. جاءت تجربة الميهي على قدر كبير من الجرأة، لكن شابها الارتباك، والإبهام، والغموض. وكانت النتيجة أن «قليل».. أصبح فيلمين لا فيلم واحد، وإن كانا يتقاطعا.. أحدهما، المعتمد على الرواية، يتسم بالمنطق، والرسوم، والقدرة على الإقناع، بينما «الفيلم الثاني»، يكاد يتخبط في تجرير بيته.

روايات فتحي غانم، لا تصلح للسينما وحسب، بل تبدو، في ثرائها، وزخمها، وبنائها للشخصيات، وطريقة سردها، ونقلاتها، وحوارها الرشيق، المتدفق، المختزل، المأخوذ من الحياة، أقرب إلى المعالجات السينمائية، الأمر الذي يؤكد أن فن السينما يسرى في شرايين سطور كاتبنا الراحل، حتى إنه كتب، متعمدا، سيناريو بعنوان «المطلقة»، نشره في كتاب، ولم يتحقق على الشاشة بعد.. رحم الله كاتبنا الكبير.

الجسر والكتابة الأخرى

على الدمينى - السعودية

٩

هذه الليلة قررت أن "أحرن" .. ، لم أقصد ذلك برغبتي ولكن حمار الشيخ وقف في عقبة الباحة؛ سيضحك الدكتور سعيد بن فالح، وسيغضب منى بعض الأصدقاء لهذا التعبير الذى يحيل القارئ إلى أحد عناصر البنية الثقافية الموروثة والتي ربما تعود فى قدمها إلى العصور البدائية وتحديداً مراحل «الطوطمية» وعلاقة القرية «بأحد جدودها»، وسوف يسخر منى عبد العزيز مشرى قائلاً: فشلتنا يا سعيد..

لا يهمنى ذلك فلم أتقصده وإنما الأمر حدث هكذا.. مجرد تداعٍ للخواطر المنسورة بالماء قادتني لأن «أحرن»، وأتوقف عن الكتابة فى سياق «أيام فى القاهرة» وأجعل التوقف «فاصلاً إعلانياً».

قد يبدو هذا مستغرباً أو مستهجنًا أو إعلاناً عن عجز المواصله أو عن قلة الشجاعة فى المكاشفة.. قد.. وقد.. وهذا ليس مهماً.. إنما المهم هو : لماذا لا يكون من حقى أن أقدم لكم فاصلاً إعلانياً أو "فاصلة" كما يصنع أستاذنا محمد العلى فى زاويته بجريدة اليوم.

«يا أخى اعتبرونى LBC أو MBS، أو القنوات الأخرى» ولكن لا تتوقعوا أن تروا ما يختلص الزوج من لقطات جمالية هنا أو هناك من وقت الجلوس مع زوجته، ولا تتوقعوا دعوة للزهوة إلى إحدى المنتجعات حيث حمامات السباحة وطيور الغوص وأحلام المشاهدين.

الموضوع جاء حتم أنفه، فحين كتبت الحلقة التاسعة من سلسلة ضحى وابن عجلان أقصد «أيام القاهرة» تحدثت فيها عن صديقى (س.ح.ع) الذى دعانى لحفلة فى شقته، وعن لقائى بالشاعر هشام قشطه صاحب مشروع مجلة «الكتابة الأخرى» فحضرت بقوة رغبة الكتابة عن مجلة «الجسر» وهنا أعرف أنكم تتطلعون باهتمام لمتابعة هذه الكتابة التى لم تحظ به أى زاوية من كتاباتى من

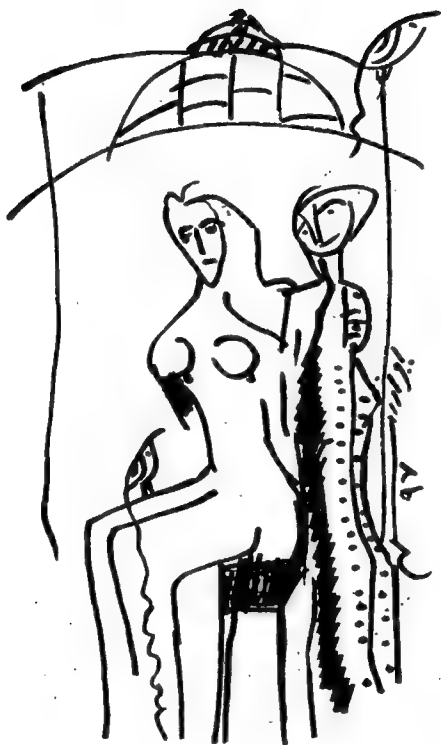
قبل ليس تقديرأ أو توقعأ لإضافة معرفية خارقة، وإنما للبحث عن ما خلف المظور من أسرار صغيرة ومشتهاة عبرت عنها بشيء من الوضوح فى الحلقات الماضية.. ولذلك .. ولكل ما لم أقله سوف "أحرن" هذه الليلة، لأكتب عن مجلة "جسور" التى أرسلتها لأكثر من صديق لكى يكتب عنها خبرأ أو تعليقا، بل إننى كنت أوغل فى الحلم فأتوقع من هذا الصديق أو ذاك أن يسهب فى قراءة محتويات المجلة وأن يضىء موقعا وأهدافها فلم يفعل أى منهم. ويبدو لى أن الحق معهم حيث تناسيت فى هذه المعمة أمرين مهمين أولهما: أن الناس لا سترشكون فى نفس الأحاسيس وأن المشاعر ذاتها لا يمكن أن تعاش مرتين، وثانيهما: أننى أملك زاوية رعوية أو بدوية متنقلة استقرت أخيراً فى جزيرة الجزيرة الغراء وأنها، رغم انقطاعاتها التى طغت على استمراريتها، ستسمح لى بالتنويه بهذه المجلة أو الإشارة إلى هدف سام تنفياه وهى تصدر فى السويد. هناك حيث يكون النهار طويلاً طويلاً كليل العراق، وحيث تكون إرادة الإنسان فى تحقيق معنى وجوده أكبر من كل العقبات سواء كانت عقبة الشيخ أو عقبة الغربه أو عقبة شح الإمكانات المادية القارسة كجليد الشمال.

دعونى أقدم كلماتى وقد "أحرن" حمار الشيخ فى الرمل، كفاصل إعلانى. لنتصور شاشة كبيرة معتمه وما تليث مشاعل بعيدة صغيرة كرؤوس النمل أن تحاول إضاءة مربع صغير من رقعة الشطرنج، وليكن ذلك المربع فى شمال الجليد، وشمال النسيان، ولكن العواصف تلعب بذبالة المشعل يمنة ويسره بل وتكاد تقتلعه من جذوره. وفجأة تطل من مشعل صغير فى الركن القصى لوحة تقول « مجلة الجسور » صوت عربى فى شمال العالم وتصدر فى السويد. كانت الموسيقى الحزينة من إيفاعات «دربكة» الأهوار العراقية وأصوات شعوب الحضارة الراسخة المبثلة بالماضى تنبعث شجية مشروخة من الجزء الأقصى من الشاشة وهى تحمل بمة غناء الرافدين والشجن الذى يتقاطر من الشاشة.

الليلة اتذكر عدنان الصائغ الشاعر العراقى المهاجر أو المسافر أو الهارب من عنف القمع فى العراق إلى سواد المطاردات من عمان إلى بيروت والسويد ، وأبصره يكتب شظايا قصيدته الملحمية الباذخة (نشيد أوروك) وهو يرسل لى أعداداً من هذه المجلة ويدعو عبرى الأصدقاء هنا للكتابة للمجلة والاشتراك فيها، ولأننى كنت منشغلاً، لا أدرى بماذا، لم أكتب شيئاً عن هذه الدعوة واكتفيت بإبلاغ الأصدقاء بها أو دعوتهم للكتابة للمجلة أو عنها.

وإذ يحرن الحمار فى العقبة، فلا عتب على الطريق ولكن العتب على الراكب، وإذ أوجل الكتابة عن « أيام فى القاهرة » أشعر أن ذلك يستحق تقديرأ "للحمار" الذى توقف ، لى وللريشة التى أرادت أن تستريح فاشتعلت وهى ترى الأعداد الدائمة الصدور شهرياً من عاصمة السويد لتؤدى رسالتين:

التقاء الأصدقاء فى "مالو" حول معنى ثقافى يخاطبون الآخر به، والتقاء



آخر يجمعهم بأنفسهم يقاومون به الموت في المنافي البعيدة حتى وإن تعب الركوب في قطع الجبال النائية.

الليلة قررت أن "أحزن" وأنا كالخفافيش لا أكتب إلا في الليل ولا أتذكر ما يجب علي أن أفعله إلا في هزيعه الأخير، فتوقفت أمام "الجسر" المجلة الثقافية الشهرية التي تعبر عن نفسها بأنها «صوت عربي في شمال العالم»، وهي بتواضع مميق لا تدعى بطولية التعريف أو بأنها «الصوت»، ولا تندب نفسها كنائبة الغريب في مفازته وإنما ترى إلى موقعها والإلاح عليه كصوت في جوقة الأصوات الأخرى المهتمة برسالة التواصل والتعارف رغم كل ما يعوق حلمها الصغير عن التحقق أو الاستمرارية.

و"الجسر" مجلة تصدر وبإمكانات متواضعة لكنها طموحة، بجهد مجموعة من المثقفين العرب هناك، ويرأس تحريرها الدكتور كاظم الموسوي الذي يشرف عليها منذ أكتوبر ١٩٩٤ والذي يأمل في حمل رسالة الهوية المنتمية لتاريخها والمنفتحة على جسور التواصل مع الذات والآخر؛ يقول في افتتاحية العدد الصادر في فبراير الماضي «إن قضية دعم المطبوع العربي في المنافي تتطلب تحمّل المسؤولية، بدءاً من أبناء الجالية العربية والإسلامية، والمهتمين فعلاً بأصالتهم وهويتهم الثقافية والحضارية، والمؤسسات الثقافية والأثرياء العرب، وحتى من الجامعة العربية والمؤسسات الثقافية العربية في الوطن الأم لأن التحديات ليست قليلة وأن المسؤولية ليست محصورة بمطبوع واحد، أو اتجاه واحد أو مجموعة واحدة». وفي ركن آخر من هذه الصفحة يطلب القارئون عليها من القارئ الوقوف مع مشروعه المهدد بالموت.

في هذا العدد وعلى الصفحة اليمنى في ظهر الغلاف صورتان لمسودات قصائد بدر شاكر السياب بخط يده، الأولى: «شناشيل ابنة الجليبي» والثانية «إرم ذات العماد» وفي داخل العدد صورة أخرى للرسالة لم تنشر من قبل كتبها السياب لأحد أصدقائه في الشام الذين شجعوا بداياته وتجديده وقد قرأها وعلق عليها عدنان الصائغ واستل عنوان الكتابة من الرسالة «الجيال لم تفروح بالآل الشموس التي أشرقت عليها ولم تمزّن لأن آلاف من النجوم قد انطفأت» وتلك هي إرادة الحياة التي تنغمر في اليقين وفي رغشات العنين الذي لا يموت.

الليلة كتبت هذا الفصل الإعلاني وعندها خفت شموع الشاشة وهبط صوت الإيقاع إلى صمت الغروب وبدأت لحظة الإظلام والنهاية، وهناك رأيت مجلة "الجسر" وهي تفتح ملف إصدارات الجيب في العراق وتقدم مختارات لبعض أصوات الشعر الجديدة وتبرز آخر حروف إعلان اليوم كسطر من قصيدة يقول: «أيها الموت، سنعلقك كتذكّار».

أطالت الراحلة وقفتها ولكنني لن أنسى أن أكتب على غروب الشاشة، قيل استثناف المسلسل من جديد والتحدث عن "وردة"، (س.ج.ع) وحلمى سالم وهشام قشطه، بخط واضح المجلة في السويد والذكر بأن الاشتراك السنوي هو ٥٠

دولاراً، وحتماً يمكنكم إضافة ماتشاؤون لهذا الرقم الصغير.

ALDJISR- BRON
BOX 10032
S - 20043 MALMO
SWEED
TEL 040971871
FAX 040977798

ولكم منى ومنهم ما يستحقه العلم من متع المكابدة.

١٠

أيهما أقرب إلى وجدانك، ليلة أخرى كالبارحة وأنت تعيش طقس الغناء وتمایل الجسد على ضوء شموع خافتة، في شقة صديقك (س.ح.ع) القادم من جده، أم وهج الكتاب الذي يطاردك من صالة لأخرى ومن ركن إلى ركن. سالك ابنك وأنت تنهياً للسفر للقاهرة: لماذا تسافر الآن في هذا الشتاء وقلت له: أنه معرض الكتاب يا ولدي يدق القلب وينير مصابيح المعرفة، وسأجلب لى بعض ما اشتهى وبعض ما يعيننى على ليالى الشتاء الطويلة. لم تعجب كلماتى فقال: لماذا تقرأ يا أبى؟

ضحكت وبدا السؤال حقيقياً حيث لم يعتد هذا الصبى بدء القراءة ونشوة التنقل بين الكتب وقلت له: أقرأ لأعرف نفسي ولكى أكتب أيضاً. هذه المرة هو الذى ضحك وعلق على كلماتى: تقرأ الكتب لكى تكتب كتباً أخرى ألا يكفيننا ما لدينا من كتب؟ لم يكن مفاجئاً تعليقه، لكنه قال: لماذا لا توفر هذه الدراهم لى لكى اشتري لى "دياب"، وتريح نفسك وتريحنا من عناء غيابك؟ سألت نفسي وأنا أقف أمام أكياس الكتب الكثيرة التى جمعتها من مكتبات المعرض: هل كان ابنى محقاً فى سؤاله، وهل أملك الوقت أو التهيؤ لقراءتها وتذكرت أن أحد الأصدقاء قد علق على تساؤل مشابه بقوله:

نجلب السائقين والشغالات فيقدمون لنا خدمات مهمة ولكننا ومع كل الأسف لم ننتظر بعد إلى القدر الذى نستطيع معه جلب من يقرأ عنا هذه الكتب! وضعت الكتب على كرسى بجوارى وطلبت الشاى والذرجيلة فى مقهى المعرض، وكانت أصداء ليلة البارحة تدوم حوالى وتمنيت ألا يأتى صديقى (س.ح.ع) والأى يعرفنى أحد فى هذا المكان لأنى أحتاج لعزلة صغيرة، ولكن سمير الفيل وأفقاً كاحد أعمدة خيمة المقهى رآنى فاقترع حصونى، وعرفنى.

على شاب ناهل وطويل رأيت من قبل يثبتل من طاولة إلى سواها مبثيراً أسئلته وعارضاً مجلته، وقال سمير الفيل: هذا هو الأستاذ هشام قشطه صاحب «الكتابة الأخرى»!



كنت قد تصفحت عدد المجلة الأخير وانهشتني صرخات جويس منصور (١٩٧٨م) الشاعرة السريالية المصرية التي تكتب بالفرنسية وتم نشر مختارات من قصائدها في هذا العدد، كما شددتني مقالة حلمي سالم «مصادرة المصادرة» حيث عرض في تقرير متجول - على حد تعبيره - لجموعة من الوقائع التي مرت بها الحياة الإبداعية والثقافية والفكرية في السنوات الأخيرة، مثل فكر ابن رشد ومحتته وقلم المصير الذي أخرجه يوسف شاهين عنه، ثم يشير إلى أخطاء حدثت في إعادة طباعة كتب بعض أعلام التنوير حيث تم حذف أجزاء منها وذلك - حسب رأيه - يعبر عن إزدواجية هيئة الكتاب في اتخاذ الموقف الجذري إزاء حملات التشويه والتشويش المضادة.

تحدثت مع هشام كثيراً حول مشروعه وسألته مازحاً: أما زالت «الكتابة الأخرى» أسيرة رد فعلها حيال كلمة الشاعر الكبير أحمد حجازي التي وصف فيها بعض الكتاب «بالحرافيش»؟ لم يفضب هشام وقال: ربما كانت البداية كذلك، ولكن لا يمكن لأي مشروع أن يستمر كرد فعل إلى ما لا نهاية، فسألته وقد أطلعت على مجلدات جاليري ٦٨ التي أعادت طبعها مجلة الكتابة الأخرى:

هل تعتبرون أنفسكم امتداداً لفكرة «جاليري»، فأوضح لي أن المجلة طورت مشروعها وبلورته ضمن أفق يؤسس لحرية التعبير والإبداع وديمقراطية الممارسة واعتبرت نفسها مدافعاً مع سواها عن هذه القناعات الموضوعية التي تفرضها حركة الثقافة ومعايشة الواقع، ولذا فإنها تبنت عدة اشتغالات تدخل ضمن ممارسة إحياء الفكر التنويري والممارسات الإبداعية الطبيعية التي قامت بها بعض المجلات في تاريخ الحياة الثقافية المصرية المعاصرة ومنها: مجلة «الكتاب المصري» التي كان الدكتور طه حسين رئيساً لتحريرها. تصفحت المجلة وتوقفت عند افتتاحيتها التي تم وضع عناونها كبرنامج، يقول: فمصر بلد... قد حدد موقعها دوراً لها في تاريخ الحضارة الإنسانية ولا تكون أثره ولا منحاذاة إلى نفسها ولا منقطعة الصلة بغيرها من أقطار الأرض قريباها وبمعناها؛ فهي تعطي ما عندها وتأخذ مما عند غيرها، وتقيم حياتها على الأخذ والعطاء. وهي من أجل ذلك نهضت بمهمة التوسط بين الشرق والغرب في شئون الثقافة والسياسة والاقتصاد.

كان صديقي (س.ح.ج) يدلف بهدوء إلى المقهى وحينما رآني منشغلاً بالاستماع إلى هشام أخذ كرسياً وجلس إلى جدار الخفية ولما التقت عينانا أشار بأصابعه: لماذا؟ وكان يعنى هربى ليلة البارحة.

أجبت نفسى: كانت عيناها عالماً لا تصفه الكلمات، فهما ليستا غابتا تخيل ساعة السحر، ولا ابتسامة النيل في الغروب، ولا أي كلام يحدد كنههما. كانتا عينين أقصى ما استطيع التعبير به عنهما: أننى خشيت على نفسى من الفرق فيهما: لم أكن وحيداً ولم تكن تمنحني خصوصية التفاتاتها مثلما لم تمنح غيري أيضاً، ولكننى أصف حالى فلا أصفها حين بدت مجذوبة لسحر الأغنية المنبعثة

من المسجل وحين تصلنى أطراف أسره غامضة من نظرتها العابرة فارتعش حتى أعماقي.

لم أصرخ ولم أعبر عن اجتياحهما لى مثلما عبر الآخرون وكنت أقول لنفسي إن أجمل الأشياء هي التي لا تقال. كنت يا (س.ح.ج) منتشياً بطريقتك كمريد وكدرويش وكهارون، فحسدتك على ذلك، وحينما بلغت الساعة الثانية عشرة تسلكت بهدوء دون أن يحس بي الآخرون وخرجت من شقتك منتصف الليل فراراً بنفسي لالوذا بمنامتي الوحشة في شتاء القاهرة. واستمر هشام قشطه في الحديث فأشار لى بأنه قد أجل الاهتمام الحقيقي بالشعر أو تناساه من أجل هذا المشروع، وقلت له: لعلنى أشبهك أحياناً حين أرانى متشغلاً بمجلة «النص الجديد» ناسياً اهتماماتي الشعرية والأدبية الأخرى، ولعلنى أشبهك في بعض الجوانب لكنك تعمل كمؤسسة أما أنا فما زلت أعمل كمفرد. وأكمل هشام في موضوعه المتحلقين حولنا كلامه قائلاً: لقد أعددتنا صف وطباعة مجلة جاليري ٦٨ لأنها إحدى الوقفات المهمة في مناخ الثقافة آنذاك سيما وقد كنا في مصر وفي العالم العربي ننزع عنا ظلام الهزيمة ونطرح السؤال العميق لماذا؟ كما جاء في افتتاحية عددها الأول، وأما مشروعنا الآخر فهو الإسهام في إلقاء الضوء على تجربة الحركة السريالية في مصر وخاصة ما أبدعه أحد روادها الكبار "جورج حنين" وزملاؤه عبر «جماعة الفن والحرية» وهي جماعة تجاوبت مع نداء أندريه بريتون في البيان الذي أصدره حاملاً عنوان: من أجل فن تقدمي ثوري حر.

تصفح هشام مجلته في عددها الأخير وقال أنظر إلى هذه العبارة التي تصدرت الملف الخاص بالحركة السريالية في مصر التي أعدها الأستاذ الفرنسي "جان جاك لوتى" وترجمها الأستاذ: بشير السيامي حيث يقول فيها جورج حنين تعرفون كل تلك الأكشاك الرمادية الباهتة الملساء التي تحتوى تارة على مصولات كهربائية قوية وتارة أخرى على كابلات عالية التردد والتي تجدون على جوانبها عبارة قصيرة تحذركم «لافتحوا: خطر الموت». حسناً إن السورالية هي شيء كتبت عليه يد لا حمز لأصابعها رداً على الصيغة السابقة «نرجوكم أ تفتحوا خطر الحياة»؛ وعلق هشام بقوله وهانحن نعانق الجمال الموسوم بخطر الحياة!

وحسناً، قلت: ها نحن يا هشام نتعارف، وأهديته بعض أعداد مجلة النص الجديد وأهداني نسخاً من عدد المجلة الأخير «الكتابة الأخرى»، مثلما أهداني حلمي سالم من قبل نسخاً من عدد «إضاءة ٧٧» الأخير وهنا، والأصدقاء الذين يودون الإطلاع على نسخة من هذين العديدين أفتح هاتفي للتواصل.

عصر اليوم حضرت ندوة حول رواية «ليس الآن» للروائية المصرية هالة البدرى ورغم أنني لم أكن قد أطلعت عليها إلا أن القراءات المتنوعة التى قدمها المشاركون قد وضعتنى فى مناخ الرواية. وقد تحدثت الدكتورة فاطمة موسى عن هذا العمل وموقعه فى سياق الرواية المصرية وأسهب بعمق الدكتور صلاح السروى فى إلقاء الضوء على شبكة العلاقات التى تنتظم النص وركز على خطابه السردى وما استخدمت الروائية فيه من تقنيات متميزة ثم جاء دور الروائى الكبير إدوارد الخراط ليتحدث عن خلفية الإشكاليات التى أنطلق منها النص وعلى سجل الأثر الذى يخلقه النص فى قارئه وعدد بعض عموميات هذه الإشكاليات مثل حاضرمصر السياسى ونتائج معاهدات الصلح مع إسرائيل والانفتاح الاقتصادى والهجرة من الريف والهجرة إلى الخارج وبروز روح الاستهلاك ليس فى المدن وحسب ولكن حتى فى النجوع النائية واعتبر الرواية عملاً فنياً متميزاً يشير إلى هذه التشوهات ويضع أصابعنا على أسبابها. وقد ركزت تساؤلى حول قراءة الأستاذ الخراط وقلت: قد يبدو كلامى صوتاً فى فراغ لأننى لم أقرأ الرواية ابتداءً، ولكننى عشت مفاجاتين أولاهما اهتمام الروائى والناقد الأستاذ الخراط بالنص كدلالة وتركيزه على المضامين التى تسج عبورها حكايته ذلك أن الكثيرين يرون - مع الأسف - فى الأستاذ الخراط روائياً وناقداً شكلاً سيماً وهو صاحب مفهوم مصطلح الحساسية الجديدة التى وقف منها البعض موقف الريبة؟ وثانيتها قناعتي بأن الإشكالات التى عدتها فى قراءته قد تناولها الكثيرون ويمكن أيضاً أن يُعاد النظر إليها أو يعاد إنتاجها من قبل آخرين، ولكن المهم بالنسبة لنا كقراء هو الكيفية التى اشتغل بها الروائى على مادته الروائية وهو ما لاحظت أن الأستاذ الخراط قد أغفله.

استقبل الحاضرون تساؤلى بإبتياه واستمع إليه الأستاذ الخراط برحابه صدر وقال لى فيما بعد: إنه يسعدنى أن يتعرف القراء على اهتمامى بالمضمون فأنا صاحب رؤيا وموقف أولاً، وحين تحدثت الروائية فى آخر الندوة أشارت إلى اشتغالها على هذا العمل لمدة أربع سنوات، وأوضحت أنه لحظة تشكل النص انشبت من الصنفة التى تحسستها فيما يجرى فى القرية فى ريف مصر من تغير مهول وكان القرية قد اختفت فى النيل أو الصحراء وقام فى موقعها وحركتها شكل آخر من العلاقات والاهتمامات وأوضحت أنها ترى ما يحدث من تغير فى القرى يعادل ما يحدث لمصر كلها من تغير، وأن مصر تعرضت لأهم حدثين جذريين فى ربع القرن المنصرم تمثل ذلك فى الحروب مع العدو الإسرائيلى، وفى هجرة الإنسان المصرى إلى الخارج وهو ما خلق حالة اغتراب الإنسان عن المكان بما رافقه من تأثير هائل على البنية النفسية والفكرية والإنتاجية وهو ما عنيت بالاشتغال عليه هذه الرواية.

وحين استرجع مضمون كلمات الروائية أجدنى متوقفاً أمام عملية التغير، الذى حدث ويحدث فى الريف العربى بشكل خاص، متسائلاً: أكان يمكن الوقوف فى وجه ما حدث إيجابياً كان أم سلبياً وبالتحديد على ضوء الإمكانيات الاقتصادية الفقيرة والمحدودة التى يتيحها الريف لأبنائه؟

خرجنا إلى المساء المفرق فى مسائه وكان المقهى كعادته فى هذه الساعات وكان صديقى (س.ج.ع) يحمل أكياس الكتب ويقتعد طرقاتاً قصياً لوحده. جلست إليه فعاتبتنى على عدم الاتصال به وقال لى: أثبت مدعو الليلة للعشاء على النيل فلا ترتبط بالشباب ولا بغيرهم. سألته ومن سيكون معنا؟

ضحك طويلاً وقال: ألا زلت خائفاً؟ لا عليك ستكون بصحبة صديقتين على أطراف الماء وأعرف أنه الشعراء يحبون هذه الأجواء. ضحكنا مداهياً: وهل تركتم لنا شيئاً يا أصحاب السرديات ثم سألته هل ستكون "هى" معنا فأجاب نعم وحدنا الزمان والمكان ومضى موبهاً.

تتخلل بين الطاولات ورأيت بشكل لامع "صلعة" عباس بيضون فذهبت إلى طاولته وقد أحاطه بعض أصدقائه، وكنت أحمل مئى بعض أكياس الكتب فتدلت رواية إلياس خورى «باب الشمس» من أطرافه، ونهنتى لها قائلاً: إنها رواية متميزة وتحضى هذه الأيام باهتمام كبير من القراء والنقاد فى بيروت. سأله أخذ الجالسين: أمن أجل موضوع الحرب اللبنانية فنفى ذلك بإيماء من رأسه، وتكلم باختصار موضحاً أن زاوية الالتقاط وتقنية الخطاب السردى والمناخ الذى استلهمه الروائى تجعل منها رواية ملحمة بحق.

عدت إلى الشقة لأستعد لسهرة الليلة، وكان أمامى ساعتان فقطعت رواية «باب الشمس» وبخلت عتباتها الأولى التى قادتنى فيما بعد لقراءتها كأول كتاب بعد عودتى من القاهرة.

وهذه الرواية تقوم على هيكل مناجاة بين الراوى وبين أحد أبطال النص "يونس" الذى أصبح فى حالة «كوما»/ «الموت دماغياً»، ويحاول الروائى وبيقين صخري، إيقاظ هذا النائم بالكناية. حكاية البطل نفسه وأسراره الشخصية والعاطفية والجسدية وحكاية الراوى معه متداخلة بعفوية وانسياب مع مئات الحكايات الطويلة التى جمعها الراوى من أفواه أصحابها من عرب وأم وسواهم النازحين من فلسطين ومن المقيمين فى لبنان إبان الحرب الأهلية.

الراوى تعلم الطب فى ثلاثة أشهر فى الصين، وألقى كمبرض بمستشفى "الجليل" فى مخيمات صبرا وشاتيلا، حين يغيب الطبيب يقوم بعمله فيعالج المراجعين والمقيمين، ولكن الأدوية تتناقص والأجهزة تتلف لأن المخصصات لم تعد كافية، خاصة بعد قيام السلطة الفلسطينية فى غزة!

وفى هذا المناخ المعقد والمفاجع يبدع الروائى نصاً متميزاً فى قدرته الخارقة على ربط الحكايات المختلفة والأزمنة المتعددة بلغة بسيطة شفافة وصارمة، تلبس ثوب الحيادية وتترك للأحداث والامكنة أن تحضر إلينا طازجة، فيجلس

معظم أوقاته أمام مريضه «الميت دماغياً» والذي يناديه حيناً بـ «أبي/ عمى» وحيناً بـ «صديقي/ ابني» ليعيده للحياة ثانية في حديث استمر سبعة أشهر. كان يراه جنيئاً يتكون ويكتمل وينتظر ولادته في تسعة أشهر، فيذكره بقصص الشتات الفلسطيني، ويحدثه عن الأسرار الخاصة التي يعرفها عنه ويعتمد أن يذكره بتلك العلاقة الحميمة والأسطورية التي تربطه بزوجته «هيلاً» المقيمة في فلسطين، حيث كان يتسلل إليها عبر الحدود اللبنانية خلال فترات متقطعة من العام فيعيشان في مغارة «باب الشمس» القريبة من قرية دير الأسد في الجليل ثم يتسلل ثانية إلى لبنان. ومن خلال هذه الشذرات المتقطعة من سيرة بطل الرواية تتداخل مئات القصص والحكايات لشعب فلسطين.

لم ينجح الراوي في إيقاظ الميت دماغياً لكنه نجح في إبداع ملحمة الفروج الفلسطينيين وملحمة المعاناة في المنفى والمقاومة وخاصة ما حدث بعد الاجتياح الإسرائيلي عام ٨٢م، للبنان وما سبقه من مجازر لقتل الزمتر ومالحقه في صبرا وشاتيلا، حتى تخوم اتفاقيات السلام!

وأخيراً يموت المريض بعد انقطاع العلاقة مع الأهل في الداخل، وبعد رحيل الفلسطينيين إلى تونس ثم حالة تقليص المصروفات على المستشفى لأن السلطة تلمس مواقعها في أطراف غزة والضفة ولعل موته يطرح السؤال الجوهرى الذى فهمته من الرواية ملخصاً فيما يلى: أليكون المريض وموته وإغلاق مستشفى الجليل رمزاً لموت قضية نازحى ٤٨م وموت حقهم في العودة؟

وبالوقوف أمام رواية «باب الشمس» ومقارنتها بسياق الرواية العربية المكتوبة بروح فجائية متلبسه بهجوم الراوى، الذى يشتغل على تجربة المتغيرات الهائلة التى يتعرض لها الريف ثقافياً واقتصادياً، سنرى رواية «باب الشمس» وهى تمد قوس الفجيرة إلى نهايتها ليصبح التغير القسرى الذى يطال الريف بكل أشكاله بمثابة تغريبة تشريد أخرى توازى مأساة التشريد الفلسطيني ولاسيما ما ألمت إليه هذه الرواية من إشارة لعرب ٤٨م.

تهيأت لسهرة الليلة، وكنت وأنا أقطع الشوارع الطويلة والحارات المكتظة بالناس وكانهم يستيقظون من نومهم أتأمل وأنا فى طريقى إلى النيل ما أرى من زحام وآلم ومظاهر التناقض بين الفنى والفقر فأتذكر ما قالته «هالة البدرى» وأخمن أنها قد كانت تشير إلى أن سبباً عميقاً لهذا البؤس يعود إلى هجرة الفقراء من الريف إلى المدينة، والآن ونحن أتأمل هذه التوليفة التى استدعتها صدفة الكتاب، أتساءل بصوت مسموع: أتكون الهجرة من الريف بهذه الخطورة فى واقعها مثلما تتبدى لنا فى سياق الكتابة الروائية أم أن مساءلة الواقع وفحص إمكاناته بدقة سيضع أيدينا على إجابات مغايرة مثل: مرحباً بالتغير القسرى الذى يطال الريف؟



الليلة موعد الجمهور مع "روجيه جارودى" المفكر والناقد والباحث الإشكالى بامتيان، والذي نظر فى حقل الاشتراكية وأشار إلى إشكالاتها المصاحبة ليويس التطبيقى وغادرها مطروداً من حزبه، وحين أخرج كتابه «البديل» ذكر فيه أنه وجد نفسه بعد عقدين من الالتزام وبالأيدىولوجيا الماركسية مازال يحمل فى داخله مؤمناً مسيحياً وعاد لمسيحيته، ثم كتب «بروق الإسلام» ودخل إلى دين المسلمين فاثار حوله من الإعجاب مثلما اثار من الاستنكار بل والتشكيك، وها هو يعمق اختلافه ويحدد رؤاه بالبحث فى الأصوليات وينقضها ويشير إلى مخاطرها ضد الديانات الثلاث.

لم يحاكمه المفكرون الماركسيون، ولا المؤمنون فى المسيحية والإسلام كما حاكمه اللوى اليهودى حين كتب عن «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، والليلة سيحضر فى معرض الكتاب فى القاهرة بعد أن أخضع لمحاكمة شهيرة قبل أيام فى باريس.

وجارودى وحسب كتابه ليس ضد الديانة اليهودية التوحيدية التى تتوجه لكافة البشر ولكنه ضد التحريفات التى لحقت بها فأخرجتها من سماحة الدين الدامى لتوحيد إله واحد إلى خصومية علاقة بين قبائل إسرائيلية غزت كنعان مدعية أن إلهها أفضل من الآلهة الأخرى وأن أنبياءها دعوا إلى تنقية العرق اليهودى وقيام شعب الله المختار بقتل الآخرين نساءً ورجالاً وأطفالاً ثم قامت بإدعاء بطولات حروب وانتصارات لم تثبت الآثار أماكنها ولا تتفق مع تواريخ حدوثها.

وجارودى ليس ضد وجود دولة إسرائيل ولكنه مع نزع القدسية عنها، ومع تطبيق قرارات هيئة الأمم المتحدة الخاصة بتقسيم فلسطين إلى دولتين فى عام ١٩٤٨م، وماتبعتها من قرارات أخرى، كما أنه ضد استمرار إسرائيل فى تطبيق أوهاام وأساطير الديانة المحرفة القاضية بقتل الفلسطينيين والقضاء عليهم أو تسفيرهم إلى خارج الحدود واعتبار ذلك أمراً من عند الله، ويرى أن كل هذه الممارسات والجرائم هى الداعم الأكبر لإسرائيل - من مثل وأخلاق.

كنا نحاول الدخول من بوابة القاعة الرئيسية فلم نستطع وحاولنا من الأبواب الخلفية فلم نتجع حيث امتلأت الصالة مبكراً، ولم يبق أمامنا إلا المتابعة عبر المكروفون، لكن المصخب المصاحب لهذا التواجد الجماهيرى الهائل دفعنا للعودة إلى المقهى.

ذهبت فى دحان المعسل ولذعة الشاي الأسود فطافت فى خاطرى مشاهد ليلة البارحة حين كان النيل ييسط أياديه لنا وكان عزف العود فى الهواء الطلق يقطر شجنا لا يمكن لك أن تتحسسه إلا هنا.. فى هذا المكان المفسور من توالد الزمن وتعاقب الحضارات وأمام ذلك الجمال الأسطورى المشع من "عينيه". كنت

أتجنب التحديق فيهما لكن جلسة العشاء فرضت ذلك. همست في أذن صديقي «لا يمكنني الزواج عريفا من هذه الجميلة مثلما تزوجت أنت من صاحبتها. قال لي هامسا: أنها شقيقة زوجتي وأنها متزوجة من صديقي مسفر الذي سيصل إلى هنا غدا، ولكن إن أردت الزواج العرفي فيمكنني اصطحابك إلى "نسياني" في الصعيد وفي ذهني امرأة تصلح لك تماما.. إنها أم زوجتي! شتمته بصوت عال وبلعت غصة المفاجأة)، وحين جلس إلى بعض المعارف على الطاولة الصغيرة كان جارودي حاضرا في حواراتنا وملتقا كعادته إشكالياته التي لا تنام.

هل أنكر جارودي المحرقة التي تعرض لها اليهود على يد النازيين؟ هل يحق لقانون دولة ديمقراطية هي أم ديمقراطيات العالم المعاصر ومصدر حقوق الإنسان أن يحجر على الباحث ويحرمه حقه في التدليل على آرائه المناقضة للمحرقة؟ أيكون ذلك نفاقا فرنسيا معاصرا؟

هل يملك جارودي الحق في التعرض لقضية منصوص على عدم جواز التشكيك فيها.. وهل نصيب بوقفنا معه لأنه يناصر الشعب الفلسطيني، ثم هل نتسى حملاتنا عليه حين أدلى ببعض اجتهاداته الدينية بعد إسلامه؟

هل هل... وبخلنا في ضباب جدل لا أول لغيره ولا نهاية، وحين عدت للكتاب فيما بعد رأيت أن جارودي يرفض شعار «المحرقة» الذي استغلت إسرائيل في زمن لم تكن قد تأسست بعد لكي تبتز الآخرين وتعلن من آلام جزء من اليهود عانوا اضطهاد النازية لهم فيما يتم إغفال عذابات وقتل خمسين مليوناً من أقوام أوروبا منهم أكثر من عشرين مليوناً في روسيا.

وقد أبرز «جارودي» بالدليل الوثائقي القاطع أنه ولا وجود لغرف الغاز المزعومة، ولا وجود لأمر صريح من هتلر أو مساعديه الكبار بقتل اليهود بل يورد حقائق أخرى تتصل بتأثر النازية باليهودية في الشأن العنصري حيث تنادي بنقاء العرق الأري مثلما نادى اليهود بنقاء عرق شعب الله المختار.

ثم يوثق في أدلة أخرى على وقوف قادة اليهود في ألمانيا مع النازية ومن أبرزهم بن جوريون مؤسس دولة إسرائيل وشامير صاحب مذبحة «دير ياسين».

كما أوضح حقائق خطة هتلر لنقل اليهود إلى «مدغشقر» ثم إلى أوروبا الشرقية حين تم احتلالها، وجارودي في كل ذلك لا يريد التقليل من حقائق الظلم والقسوة والقتل التي تعرض لها اليهود على يدى النازية لكنه يود أن ينزع الوهم عن الأسطورة والقداسة عما ليس كذلك وأن يضع الأمور في نصابها لكيلا تظل «المحرقة» فزاعة ابتزاز إسرائيلية تبتز بها الغرب فيستمر إلى الأبد في تسليحها ودعم اقتصادها والوقوف معها - مثلما يجري الآن - وبدون حق ضد الشعب الفلسطيني المشرد والمستعمر وضد حقوقه المشروعة في إقامة دولته على أرضه التاريخية فلسطين.

وفي هذا المعنى وفي إطاره الأعمق سوف تحضر فيما بعد كلمات محمود

درويش التي وجهها إلى أبناء الشعب الفلسطيني في ذكرى خمسين عاما على النكبة حيث يقول: «وإذا كان من واجبنا الأخلاقي أن نقبل الرواية اليهودية عن الهولوكوست كما هي دون التدخل في النقاش حول الجانب الإحصائي للجريمة، وأن نرفع من درجة تعبيرنا عن التعاطف مع الضحايا، فإن من حقنا أيضاً أن نطالب أبناء الضحايا بالاعتراف بمكانة الضحايا الفلسطينيين وبحقوقهم في الحياة والخلام والاستقلال».

تشظت دائرة الأصدقاء من حولى، وكان صديقى «س.ج.ع» يعلق على الحوار ونمن نمسك بأخر أطرافه من جارودى قائلاً: من العار أن يبقى هذا القانون ساريا في فرنسا، ومن العار أيضاً أن نقف من حرية البحث ومن آراء جارودى موقفاً انتقائياً.

أعجبتنى إجابته وقلت له: ما أفتاك بها مثل حكيم، ثم قمنا معا نجرجر أكياس الكتب إلى خارج المعرض ذاهبين إلى ليلة أخرى، وسألته في الطريق: كم كلفك زواجك «المعزى»، فأجبتنى: حوالى السبعة، وقلت له هل يقبلون بطاقة الفيزا أو الماستر كارد، قال، ضاحكاً، لا: ولكنهم يقبلون البعاريين والغنم ثمناً للمهر!



سفينة نوح والشرق الأوسط

كـرم جـبرائـيل فـؤاد

الغرب والشرق الأوسط هو عنوان مقال برنارد لويس المنشور في مجلة **Foreign Affairs** في عدد يناير ٩٧، ورغم قدم المقال إلا أن أهميته وأهمية كاتبه قد دعت أحد الباحثين المصريين - الأستاذ سمير مرقص - إلى ترجمته متغلباً من ذلك فرصة لعرض فكر برنارد لويس، وناقدا إياه وطارحا قضايا هامة واشكالية تخص «الاستشراق».

والتيب الذي يحوى الترجمة والتعليق صادر عن «ميريت للدراسات والنشر فبراير ١٩٩٩» قد تصدره مقدمة بقلم الأستاذ الكبير السيد ياسين والذي أشاد فيها باختيار هذا المقال للترجمة وذلك لسببين «أولهما المركز المتميز الذي يشغله برنارد لويس في عالم الاستشراق الغربي وتأثير كتاباته على عدد كبير من القراء الغربيين».

وثانيهما: أهمية النص ذاته، بحكم أنه عينة نموذجية للمكتابات الاستشراقية عن العالم العربي.. كما أشاد بالترجمة المقتدرة التي قام بها سمير مرقص ولكنه انتقد تعليقه في ثلاثة أمور هي:

١ - عدم استخدامه « منهجيات علم اجتماع المعرفة ».

٢ - استخدامه مصطلح « الاستغراب ».

٣ - عدم القيام بالنقد الذاتي لتفاقتنا ومجتمعاتنا.

وهذه الانتقادات يمكن أن لا يؤخذ عليها سمير مرقص للاعتبارات الآتية على الترتيب:

١ - نضيف أنه لم يستخدم أمورا كثيرة كان غير مجبر على استخدامها.

٢ - الهامش ص ٤١ و ٤٢ يتفق فيه سمير مرقص مع السيد ياسين في بعض محاذير

« الاستغراب » فينتفى بذلك سبب النقد.

٣ - مناسبة النقد الذاتي لا يمكن أن تكون مع التعليق على مقال برنارد لويس الذي

يدعونا إلى نفي الذات.

أما عن برنارد لويس فهو أكاديمي مخضرم ولد في لندن عام ١٩١٦، وهو أستاذ الدراسات الخاصة بالشرق الأدنى في جامعة برنستون وحاصل على الدكتوراه الفخرية من الجامعة العبرية بالقدس ١٩٧٤، ومن أهم أعماله كتاب « الشرق الأوسط » ١٩٩٥ و « العرب في التاريخ » ١٩٥٠ والعديد من الكتب والمقالات والدراسات.

والآن فلندخل إلى مقال برنارد لويس الذي ينقسم إلى ستة أجزاء:

يبدأ المقال بوصول السفير الإنجليزي إلى اسطنبول ١٥٩٣ على متن سفينة كبيرة تثير الدهشة لدى مؤرخ اسطنبولي وتجدد بداية اختلال ميزان القوى الذي أعطى درساً للعثمانيين، ولكن ببطء فهم الدرس لدى العثمانيين وبقيّة الحكام المسلمين في الشرق الأوسط يؤخر قرار قبول الهدنة الغربية ثلاثة قرون، والسفينة ليست في سوبر ماركيت يمكنك الحصول عليها بدون المركب الثقافي كما أنه ليس هناك اختيار، فالسفينة قادمة إليك.

« السفينة تعبر عن القوة العسكرية البحرية للغرب، والنجاح التجاري فراتب السفير وإنشاء السفارة قامت بتغطيته شركة الشرق لتدعيم مصالحها الاقتصادية » و « قدمت الشركات التجارية الأوروبية الضخمة مثالا لاستخدام القوة الاقتصادية في علاقاتها مع الحكومة »، وتعتبر عن « سمة أخرى للعالم الغربي ألا وهي الإصرار على تعظيم استخدام الطاقة، وتعتبر عن « فضل المبادرة في القضاء على نظام الرق، وظل الغرب منفردا في ذلك لزمّن طويل » و « السفينة ». كانت تدار بواسطة بحارة أحرار وليس بالعبيد، وتعتبر عن « وضع المرأة في الغرب » « الملك الذي قام بإرسال السفير « امرأة » ولم تكن اليزابيث ملكة تنفرد بالحكم بل كان لديها « برلمان » أو مرة أخرى لقد كان ذلك أمرا جديدا أو غريبا بالنسبة للشرق الأوسط



« كل هذا هو أساس ما يمكن تسميته بالمركزية الغربية للغرب ».

الشرق على خطأ وفشل في الإجابة عن إمكانية التصويب، ورغم بعض السياسات الواعية من أجل الإصلاح، والتي كانت بمعونة الغرب الأساسي - استيراد الأسلحة ثم تصنيعها محليا؟

إصلاح نظام التعليم الحربي ووجود طرق ووسائل اتصال لإدارة هذه الجيوش، البنية الأساسية - ورغم وجود الملمع الثقافي وليس الاجرائي فقط، إلا أنه لا يوجد تكافؤ مع الغرب ربما بسبب تأخر الإصلاح « لم تمنع الإصلاحات العسكرية، والتي ربما تكون قد تأخرت من ترسيخ الهيمنة الغربية ».

حاول الكثيرون كشف التعويذة السرية لقوة الغرب « ربما كانت الثورة الصناعية والتطور الاقتصادي وربما العلم والتكنولوجيا »، وأخيرا ربما « أن سر قوة الغرب يكمن في مؤسساته المتميزة وفي الحكومة الدستورية والنيابية » والتي تفتقر إليها النور الآسيوية والعالم الإسلامي (امتلاك الحداثة بدون الديمقراطية) وذلك برغم وجود نظير إسلامي متوافر يؤيد فكرة الحوكمة المقيدة. وربما أيضا سبب التحديث الغربي هو الفصل بين الدين والدولة، وحالة إسرائيل هنا يجب أن تدرس كاستثناء.

Miige Gocel كيف أثر الغرب على عامة الناس في الشرق، قامت الباحثة التركية بفحص المخازن الخاصة بالمترفين ووجدتها أعدادا من التلسكوبات والنظارات والكراسي، والأثاثات المتنوعة، وخراطم وكتب، ولاحظت الباحثة أن الأسلحة النارية: المسدس والبنادق والساعات المحمولة والمعلقة من أكبر الأشياء حصرا. ليس هذا فقط الذي أثر في العامة بل أيضا دقة الوقت والتقويم الغربيين، التحديد الجغرافي للقارات والدول (رسم العالم)، اختصار الزمن والمسافة - الطباعة، وسائل اتصال مثل القطارات والسيارات، والطائرات والتلفراف والصحف اليومية.. لقد أحدث الورق بحلوله اليومي وما تضمنه من أخبار وتعليقات تغييرا جذريا في نظرة الشرق أوسطين للعالم ولأنفسهم.

القسم الأخير من المقال يمكن إيجاز فكرته في الآتي « الحداثة، وأي مصطلح معادل له، تعنى الطرق، والمعايير الخاصة بالحضارة السائدة والأخفة في الانتشار. فكل حضارة سائدة قامت بفرض نفسها » و« الحضارة الغربية الحديثة استطاعت أن تكون الأولى في اجتواء الكوكب كله. وكما ميز أتاتورك، يدرك اليوم، كل من علماء الحاسوب الآلي الهنود، وشركات التكنولوجيا المتقدمة اليابانية أن الحضارة السائدة غربية، وأن المعايير الغربية،

بالتالى وهى التى تعرف الحداثة».

أما عن تعليق الأستاذ سمير مرقص فهو يتناول الآتى:

١ - ضرورة ترجمة المقال تكمن فى أهمية كاتبه، وتوقيت نشره المتزامن مع أفكار «نهاية التاريخ» و«الصدام» و«الصراع» بين الشرق والغرب كذلك «إن الانفتاح علي ما يكتبه الآخر عنا أمر غاية فى الأهمية خاصة إذا كان يحاول تشكيل مستقبلنا حسب أهدافه واستراتيجياته وبشروطه، فرما يدفعنا ذلك إلى أن نغير واقعنا ومن «أنفسنا».

٢ - بإلقاء نظرة عامة علي الماكينة الفكرية الغربية «الاستشراقية تحديدا» نجد أن الخط المتد والمستمر الذى يميز هذه الماكينة هو أن الغرب هو النموذج الذى يجب أن يحتذى ويتم هذا قسرا عند برنارد لويس.

ويبحر بنا الأستاذ سمير مرقص بقدره وجهد بحثيين حول طبيعة الكتابات الاستشراقية من خلال آراء الكثير من المفكرين العرب.

ولد الاستشراق في الغرب وإن كانت مادته: «الشرق» ابراهيم محمد محمود، «بداية استشراقكم تزامنت مع بداية فتوحاتكم» أنور عبدالملك، «... حركة الاستشراق» ربما كان صحيحا إلى حد بعيد أن نشوء هذه الحركة قد ارتبط بأفاق «الحرب النفسية، العامة الاستعمارية والإمبريالية» طيب تزيى، الاستشراق ظاهرة «أفرزتها القوى الحية لتاريخ أوروبا البورجوازية في العصر الحديث» صادق جلال العظم، «الاستشراق موجه لتفتيت الإسلام من خلال معرفته وعزله عن التاريخ بتشويه الجانب الإسلامى» هشام عبيط، وأحمد شلبى ومحمد عمارة وآخرون، غير أن «ذروة المقاربات» كانت على يد ادوارد سعيد «الاستشراق أسلوب من الفكر قائم على.. التمييز الأساسى بين الشرق والغرب بوصفه نقطة الانطلاق»، «الاستشراق كآسلوب غريب للسيطرة على الشرق، واستثنائه، وإملاك السيادة عليه» إننى أؤمن بأنه ليس فى وسع إنسان يكتب عن الشرق، أو يفكر فيه، أو يمارس فعلا متعلقا به أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعوقة التى فرضها الاستشراق على الفكر والفعل»، وينطلق الاستشراق حسب تعبير سمير أمين من قاعدة «التباين المطلق» بين الشرق والغرب»، أما القاعدة الثانية فهى «السجالية التاريخية» والسجالية بحسب عزيز العظمة «ليس خطابا حول النواقص، بل هو خطاب جوهرى يواجه علمه - أى نواقصه المطلقة، وانطلاقا من القاعدتين يقوم الاستشراق بـ «حصص المجتمع العربى فى وضعه الراهن» عبدالله العروى.

رجوعا إلى برنارد لويس ومنهجيته في الكتابة يحددها سمير مرقص في أربعة:

- ١ - رسم صورة تبدو دقيقة للواقع زائفة بالتفاصيل وعامة بالمعلومات.
- ٢ - تشكيل بنية من التقابلات بين الشرق والغرب في ضوء التفاصيل والمعلومات التي تنتقى بعناية وربما تكون مصطنعة.
- ٣ - تمرير مجموعة من الأفكار المعدة سلفا والتي تصب في توجهات أو استراتيجيات محددة.

٤ - الخروج بعدد من الصيغ العلمية المكتوبة برصانة وحسم.

وهو دائما يصل إلى نتيجة ذات وجهين هي:

- ١ - إن الغرب غرب، والشرق شرق.
 - ٢ - على الشرق أن يتبع الغرب إن أراد لنفسه التقدم.
- وفي كل ذلك فإن جهد لويس كما يراه ادوارد سعيد «هو جزء من البيئة السياسية أكثر من البينة الفكرية الصرفة»، وليحقق أهدافه فإنه يكتب بطريقتين، الأولى يوظف فيها التاريخ لصالح فرضيات معدة سلفا، نموذج على ذلك كتابه الشرق الأوسط، الثانية تخديم فكري لاستراتيجيات غربية سياسية معاصرة جارى التخطيط لها، ونموذج على ذلك دراستان هما «جذور السخط الإسلامى» نشرت بمجلة Atlantic Minterly عام ١٩٩٠، «إعادة التفكير في الشرق الأوسط» نشرت بمجلة Foreign Affairs ١٩٩٢ ويقوم الأستاذ سمير مرقص بتقد هذه الدراسات ويلاحظ بشكل إجمالي ما يلي:
- ١ - أنها قراءة أخرى للتاريخ - لا تحسب إضافة لقراءات أخرى وإنما هي قراءة ذات أغراض سياسية وصيغة أيديولوجية.
 - ٢ - يمكن في لحظات محددة أن يخلع المستشرق الثوب الأكاديمي ويبدأ في حوار لا أقول «تجريخي» و«إنفا» «سجالي» بغرض استكمال منظومة للهيمنة لتمتد إلى الثقافى والفكرى.
 - ٣ - إعادة هندسة المنطقة بما يتناسب مع المصالح الاستراتيجية، ولا يخفى كيف يتم الترويج لفكرة الشرق الأوسط الجديد، في نفس اللحظة التي يروج فيها شيمون بيريز لنفس الفكرة.
 - ٤ - تقديم النموذج التركى للاقتداء به رغم الإشكاليات المعقدة التي يواجهها الداخل التركى وعداؤه للعرب ومحالفه مع إسرائيل.
 - ٥ - الاستعداد لطرح أفكار غير صحيحة واستدراك ذلك صونا لما هو حقيقى مثل عدم

اهتمام أمريكا بالمنطقة ثم الاستدراك إلا فيما لا يخل بهيمتها السياسية.
٦ - اجتناب طرح فكرة التطور الذاتي لدول المنطقة وإغا دوما عليهم الاقتدار أو التمثل
بآخرين ويلفة أخرى اللحاق.

أما بخصوص نص مقال «الغرب والشرق الأوسط» بصفة خاصة فهو ينتمى إلى «التوعية
من النصوص التى تركز تأييدا لعلاقتى «السجال» و«التباين» بين الغرب والشرق وفى
سبيل ذلك يحشد الكاتب كما هائلا من المعلومات ويطرح العديد من المقولات الجازمة النهائية
عن حضارة الغرب المنتصرة ويسرب الكثير من الأفكار فى ثنايا النص تهدد، من جانب
قدرتنا الذاتية حول إمكانية النهوض، ومن جانب آخر، تدخل قيما ومفاهيم غير صحيحة إنه
نوع من إعادة تشكيل الوعي تعتمد على استحضار مجترأ للتاريخ، وإنتاج تأويلات متميزة،
وبالتالى تدفعنا إلى مزيد من التبعية أو الالتحاق غير المتكافىء بالغرب».



صور من الهامش

جرجس شكرى

١- صورة المرأة

من وحى نصوص شعبية عربية قدمت مجموعة «ملتقى المرأة والذاكرة» فى بيت الهراوى «أمسية حكي» وهى مجموعة حكايات تم إعادة صياغتها من وجهة نظر المرأة بعد إخضاعها لورشة عمل جماعية جاءت فى صورتها النهائية شكلاً درامياً يجسد خيبراتهن ويحولها إلى لفظة منطوقة عن طريق الحكى... واعتماد الشكل المسرحى فى تقديمه. فإذا كانت الرغبة فى تقديم هذه المادة من الحكايات كما ترى د. هدى الصدة «من شأنها زعزعة بعض المفاهيم السائدة حول أدوار النساء وعلاقتها بالثقافة بهدف توفير الأدوات الثقافية الفعالة للمساهمة فى إزالة العقبات التى تحول دون نهضة المرأة». فاختيار الدراما جاء صائباً وأكثر فاعلية لهذا الهدف... فالدراما فى أجمل صورها إفساد للجمهور وزعزعة لمفاهيمه الثابتة ليطرح أسئلة مختلفة ومغايرة لهذا الثابت وهذه الحكايات تسعى إلى ذلك.

والحكايات التى تباينت طبقاً لاختلاف فريق العمل وأيضاً لاختلاف الحكايات التى جاءت بين المصرية الشعبية والحكايات العربية التراثية، وتم إعادة صياغتها عبر نوات مختلفة، اتفقت جميعها فى طرح المفهوم النسوى بقوة، وهو سعى المرأة نحو الاستقلال فى المجتمع الأيوى.

إذ جاءت المرأة فى كل الحكايات هى الفاعل، وفعلها السعى وراء تحقيق الاستقلالية فى المجتمع الأيوى الذى هو بمثابة المشهد إذ تكشف العلاقة بين هذه العناصر «الفاعل - الفعل - المشهد» نمط الفعل الرمزي السائد... وهو الهدف من تقديم هذه الحكايات... وحين نقرأ الحكايات أو نشاهدها كما جاءت فى صورتها الأخيرة فى بيت الهراوى... نجد أن المنهج الذى وضعه كينيث بيرك التحليل الدراماتيكي للأدب ووجدت جانيت براون فى كتابها عن الدراما النسائية الأمريكية أنه أنسب المناهج لكشفه عن نمط الفعل الرمزي السائد فى المجتمع هو

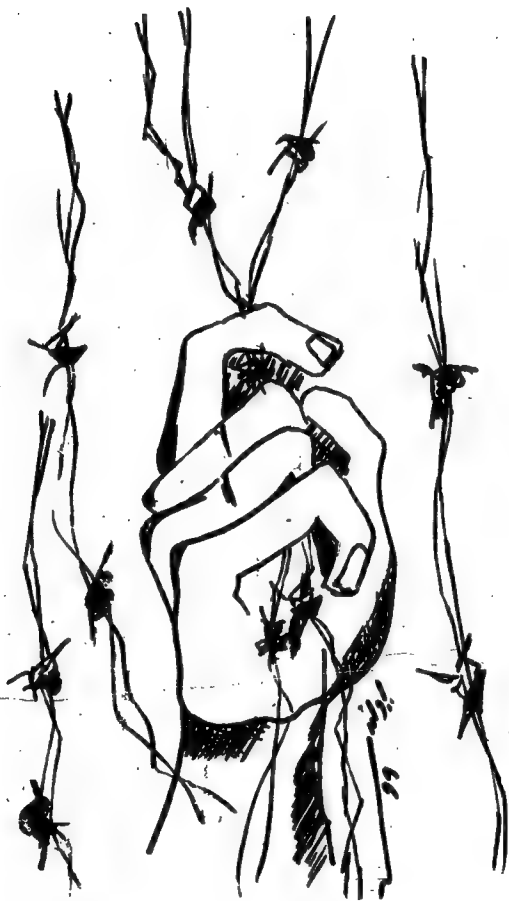
أيضاً الأنسب لقراءة هذه الحكايات.. فالمرأة هي الفاعل في الحكايات.. فالمرأة هي
 الفاعل في الحكايات والذي يسعى نحو الاستقلال في «مسك الليل - عين الحياة -
 شهر زاد قمر الزمان إلى آخره»، وبرغم اختلاف الحكايات وتباين الزمان والمكان
 فالفاعل يأخذ خطأً أحادياً وهو سعى المرأة نحو الاستقلال وزعزعة ما هو سائد..
 ففي حكاية «هيلانة» التي كتبتها رانيا عبد الرحمن.. ترفض هيلانة اسمها
 وتقول:

هیلانہ - ہیلانہ - ہی لا نہ - ہی لا نا - نا ہی نا ہو.. ہو نا،

وترفض الشكل السائد ليلية زفافها «أطلقت شعرها زى الغابات ولبست لبس
بتاع جاريات أما ريحتها فكانت ريحة صابون حمامات نساء عاديات وعرفت
عريسها بنفسها بقولها أنا هيلانة. اسمي لست أنا.

والحكايات في مجملها تطرح نمط الفعل الرمزي السائد وهو إهمال المجتمع الأبوي للمرأة ونرى أن «سيتيه» هي التي تفتح الشباك بخلع طوبى كل يوم في البيت الذي صممه زوجها دون أبواب أو نوافذ فهي الفاعل الذي أدى فعله إلى دخول الشمس والهواء والبيت المعتم الذي يحكمه زوجها هو المجتمع الأبوي الظالم «المشهد» وهذا هو نمط الفعل الرمزي السائد الذي تكشفه الحكاية.. وكما ذكرت الحكايات يحكمها هذا المنطق لا أكثر رغم تباينها واختلافها.. فالتأسيس لكتابة جديدة تطرح مفهوماً مغايراً هو الهم الأساسي وخلق حالة من السمي الروحي للبقاء، إذ ربما تكون إعادة صياغة هذه الحكايات هي نوع من التحرر تقول: «سمية رمضان حول إعادة كتابة حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة: اكتشفت أثناء محاولتي تبديد ذكورية النص أني كنت أتعامل معه بنفس مخاوف المترجم المقبل على عمل ما فقد كان النص يمثل لي في باطنه قمة في تاريخ طويل وجميل من القصص، فكانت تنتابني المخاوف من أن تعجز صياغتي للحكاية عن مواجهة ذلك التحدي». وكانت ترى أن القصة تفتقد إلى شيء ما.. وتعترف في النهاية أنها مازالت غير واثقة من قدرة قصتها على الصمود بذاتها وتقول: هذا هو همي الأساسي حالياً وحتى إذا كانت القصة الإطار في ألف ليلة وليلة غير متميزة بالمقاييس الفنية إلا أنها بلا شك قد اكتسبت هالة يصعب تذبدها سوى بصيغة جديدة تستوحها وتوفقها إكمالاً وامتيازاً.

نون شك يسعى خطاب هذه الحكايات للتأسيس لمفهوم مغاير، إلى زعزعة السائد، وهذا أمر جميل وضروري أيضاً، ولكن أن تكشف هذه الحكايات عن هذا الفعل الرمزي السائد وتؤسس لفعل مغاير، أمر يحتاج وقفة طويلة فهذه الصيغة التي تم ترسيخها عبر قرون طويلة لن يزعزعها مجرد إعادة الصياغة، وشيء آخر هو الصورة التي تم بها تقديم الحكايات، فكما ذكرت كان الشكل الدرامي مناسباً ولكن المشهد الذي تم طرح الحكايات من خلاله شعرت أنه غير حقيقي، فالفتيات الست ظهرن في «جلايب» تراثية مختلفة وجميلة يجلسن وخلفهن مشربية كبيرة في بيت الهراوي.. فالمشهد يوحي للوهلة الأولى



بالصورة السياحية أو الاستشرافية، وإن كان هذا غير مقصود أو متعمد.. فقد جاء الشكل ضد المضمون فهو ترسيخ لما تحاول الحكايات زعزعته إذ شعرت بأن المشهد بكامله فى زمن الحريم وفى النهاية لابد من تحية هؤلاء المشاركات فى قراءة وكتابة الحكايات، واللائى قمن بالأداء الجميل أمل عمر - أميرة أبو بكر - داليا بسيونى - داليا الحمامسى - منى برونس - منيرة سليمان - نسمة إدريس - هالة سامى - هالة كمال - هدى الصدة».

٢- صورة المسرح

يرى تشيكوف فى المواقف العادية مأسى الإنسان العظمى، يرى ما بداخل هؤلاء ويشعر تجاههم بالمسئولية، إذ يرى الناس فى الصورة الحقيقية ويكره أن يهاجم فى غير هذه الصورة، وكان يقول: «لا بد أن يتحدث كل إنسان لفته» وكان يرى الناس فى قصصه متلبسة بالحقيقة، ويقول عنه جوركى: إن من يحتك به يشعر إرادياً بالرغبة فى أن يبدو بسيطاً وأصدق إلى الحقيقة». وهذا ما يحدث لى حين أقرأ تشيكوف أكون أقرب إلى نفسى وحقيقتى بكل تفاصيلها.

وفى العرض المسرحى «فتافيت الماس» وضع المخرج الشاب طارق سعيد نفسه فى هذه المغامرة واختار ست عشرة قصة لتشيكوف مع أشعار صلاح جاهين، وقدم عرضاً مسرحياً فى ثمانى لوحات. فجاءت فتافيت الماس فتافيت الروح الإنسانية التى استفادت من قصص تشيكوف وحالة الشفافية والحقيقة المأساوية للإنسان من خلال حبكة تأخذ من فكرة «ماماستو» إطاراً عاماً لحكايات الثانوية التى جاءت فى صورة مشاهد واعتمد هذا الشكل مبدأ السيناريو المفتوح الذى يترك هامشاً كبيراً للارتجال.

بين قصص تشيكوف وشعر صلاح جاهين ومزجها بالواقع الأنى يلتقط طارق سعيد الذى قام بالإعداد والإخراج روح اللحظة التاريخية للشارع المصرى وينتقل الإعداد لهذه النصوص من سياقها الأصلى إلى السياق المحلى، ومن مستواها اللغوى الذى كتبت به إلى مستوى لغوى متطوّر. ويلجوس تفرضه اللغة المحلية واللحظة التاريخية وجاءت الاختيارات تحكمها هذه الرؤية فقد ركز المخرج على الشخصيات التشيكوفية كنماذج إنسانية تربطها مأساة واحدة فجاءت أغلب الشخصيات عبارة عن مجموعة شخصيات من قصص مختلفة فى بناء درامى لا يشعر معه المتفرج أنه تم مزج هذه القصص وأدق تشبيه أنه أخذ من كل شخصية مضمناً وصنع منها شخصاً حياً متكاملًا. وساعد على ذلك طبيعة شخصيات تشيكوف التى تجمعها مأساة واحدة مأساة الإنسانية..

فالألوة الأولى «منزل رشدى بك» من ثلاث قصص «المعلقة» - الكباش والأنسة - الصبى الشرير» جاءت فى مزج جميل وكأنك أمام حكاية واحدة فى مشهد إذ

استطاع عمل بناء محكم لهذه الشخصيات من القصص المتناثرة فتأتى شخصية
رشدى بك «مجدى السباعى» فى بناء درامى متصاعد ينمو ويتطور، فهو الذى
يحاسب المربية المغفلة ويخصم راتبها دون اعتراض منها، وهو الذى يتسلى
بالمدرسة الفقيرة التى اخطأت العنوان ويمزج العرض حكايتها بحكاية الصبي
الشرير.

وفى اللوحة الثابتة يستمر رشدى بك فى قصة «البدن والنحيف» فهو
الموظف الكبير الذى يقابل صدفة زميل الدراسة الموظف الصغير، وهو الذى
يركب مع الحوذى الفقير الذى مات ابنه ولا يجد من يشكو له ويمزجها بقصة
الحوذى «وقياس الأرض» وفى اللوحة الثالثة يصل رشدى بك إلى زوجة رئيس
البناء، فى مشهد الجنازة، يمزج طارق فى هذا المشهد قصة الخطيب، وهكذا
وصولاً إلى اللوحة الثامنة «الختم» من قصة موت موظف مع قصيدة صلاح
جاهين دموع وراء البرقع.. فهو الموظف النحيف الفقير الذى ينسحق فى
اللوحة الثانية أمام صديقه الموظف الكبير.

هذه التفاصيل أو الفتافيت التى التقطها طارق سعيد من شخصيات
تشكيوف وصنع منها بناء درامياً متكاملأ. اعتمد العرض الشكل المفتوح حيث
المكان والزمان تحدهما السينوغرافيا، وهذا الشكل ساهم فى احتمالات عديدة
للتأويل، وذلك بسبب وضع الزمان والمكان الاحتمالى، والحكاية المبعثرة، وطبيعة
البنية الدرامية.

إذ سمح هذا الشكل المفتوح فى الإعداد وأسلوب العرض المسرحى بقراءة
الأحداث فى قصص تشكيوف وصلاح جاهين. ضمن صيرورة تاريخية ويربط
هذه الشخصيات وأحوالها ودوافعها بعوامل تتخطى العوامل الفردية والوعى
الذاتى إلى ما هو أعمق إلى المسألة الإنسانية فى أجمل صورها.

ولهذا لم استطع كمتفرج فصل هذه الشخصيات ودوافعها عن الصراع
الأيديولوجى الذى زاد عمقه بأشعار صلاح جاهين. والتقاط مفردات الشارع
لتنتهى هذه الفتافيت بؤفاة موظف باغتيال روح إنسانيته.

وفى هذا الشكل المفتوح للروح الإنسانية فتافيت المأس، جاء الأداء التمثيلى
يحاكم فيه الممثل الشخصية التى يؤديها يبتعد عنها ويرويها، وإذ تم الأداء فى
صيغة بشكل لا يتم معه التمثيل بشخصية محددة فقط، إنما كى يخلق نوعاً من
الوعى الجماعى يتمثل نفسه ويتجسد بشكل فى العمل الفنى وليس المطلق
عليه «التوسير» الوعى المتفرج.. الوعى الذى يتكون عبر أسلوب عرض
المضمون الأيديولوجى للعرض.

وقد نجح المخرج فى اعتماد هذه الطريقة فى الأداء، مما جعل الجمهور يربط
ويقارن بين ما يراه فى العرض وما يعيشه فى الواقع.

٩٩ عام قصيدة النشر

مصطفى عبادة

سوزان برنار مصريا

يبدو أن عام ١٩٩٩ سوف يشهد اهتماما ملحوظا بقصيدة النشر، تأجيلاً نقدياً، وحواراً ودرساً حولها ففي محاولة لتنظيم هذه الفوضى الشعرية والنقدية صدر السفر الضخم لـ «سوزان برنار»: قصيدة النشر، ترجمة راوية صادقة، مراجعة وتقديم رفعت سلام، وهو كتاب مهم ينطوي صدوره على العديد من الدروس الموضوعية سواء في توقيت ترجمته ونشره أو ما تضمنه من معاني البحث الجاد الدوب:

فنشره جاء في توقيت سادت فيه الفوضى والاضطراب حول الشعر عامة وقصيد النشر بصفة خاصة، وهو الكتاب الذي نظر وقعد لتلك القصيدة منذ فترة طويلة، وهذا درسه الأول. وهو بحث متعمق دوب - كان رسالة الدكتوراه للمؤلفة. يستقصي موضوعه بشتى تفريعاته ويذهب وراء الفكرة أينما ذهبت به وهذا درسه الثاني، وترجمة الكتاب بالشكل الذي خرج به:

دقة ووضوحا في الجملة والعبارة والمصطلح، حتى علامات الترقيم والشكل، على عكس ماصدر منه سابقا في بعض أقطار الوطن العربي الأخرى بشكل مجزأ وملئ بالقموض والاضطراب والاختصار والاختزال عن «دار المأمون» في بغداد صدر كتاب بنفس العنوان ولنفس المؤلفة في عام ١٩٩٣، يمثل مختارات عشوائية لا تساوى أكثر من عشر مساحته

الكلية» وهذه هي الترجمة الكاملة الأمانة بين أيدينا وهذا درسه الثالث.
وإخراج الكتاب تنظيمًا وتبويبًا وإخراجًا داخليًا وغلافًا عما يشجعك على قراءته بل يدفعك إلى القراءة وهذا درسه الرابع.

كتاب «قصيدة النشر: من يودليل حتى الوقت الراهن» لسوزان برنار كان يجرى ذكره على لسان الشعراء وبعض النقاد، كمرجعية أساسية.

(صدر الكتاب في طبعته الأولى عام ١٩٥٨) في محاولة لتبرير اجتراحهم وتعاطيهم مع قصيدة النشر كتابة وتنظيرًا، دون أن يطلع عليه أحدهم بشكل كامل، بل «إن أحادًا منهم فحسب أطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية حتى الآن، وكان كل منهم يوظفه لحسابه الشعري أو النقدي، أو حتى العقائدي». وربما كانت فاعليته في العالم العربي - المفتقد دائما لأية مرجعية - أعمق وأقبح من فاعليته فرنسيا، نحن دائما في حاجة إلى الاستناد - في ظل حالتنا الفكرية - لمرجعية ما للتبرير ما نقوم به حتى على المستوى الأدبي، لأن غياب نظرية نقدية عربية، هو ما ساهم في تلك الحالة من الهشاشة الإبداعية، وتلك مفارقة أولى، أما الثانية فهي أن الوعي الأدبي، أسبق دائما من الوعي السياسي وأسبق منه بخطوات، وهذا ربما يفسر حيويتنا الأدبية، وتخلفنا الاجتماعي، وهذا - أيضا - ما ساهم بشكل فعال في عزلة الشعر خاصة والأدب عامة، بالإضافة إلى الشعراء أنفسهم الذين توهوا أنهم أعلى من غيرهم اجتماعيا وثقافيا، وهي المعادلة التاريخية التي لم تحل حتى الآن منذ «لماذا لا تقولون ما يفهم.. ولماذا لا تهتمون ما يقال؟».

كتاب قصيدة النشر كان يجرى تداول ذكره على تلك الخلفية الثقافية المتشظية، «فما من ترجمة للكتاب، ما من قراءة نقدية، ما من عرض للمحتويات، اسم بلا جسد، حسب تعبير رفعت سلام، وعنوان يرد في الإحالات المرجعية القليلة، ولا كتاب واسم مؤلفته يعرفه الجميع، من الأجيال الشعرية كافة دون معرفة بكتابها ذاته.. وشذرات من المقدمة تتحول إلى مواصفات جاهزة مجردة، ومطلقة لقصيدة النشر.. صالحة لكل زمان ومكان» فبما لها من مفارقة فادحة، فعل ذلك أدونيس وأنسى الحاج وغيرهم، حيث أمم أدونيس لعقدين من الزمان مصطلحات سوزان برنار حول: الشعر، الكشف، الرؤيا، العرافة، الشاعر النبي.. إلخ لتشكيل مركبات خطابه الكتابي. أوهمونا أن قصيدة النشر هي كيت وكذا، في نقاط محددة: كالإرادة الواعية للبنا، والتنظيم والمجانبة (أى انتفاء الغائبة) والوحدة والكثافة، وكل ذلك صحيح إلى حد ما، لكن ضمن سياق معرفي شامل، هو إذن تأطير للإبداع وتجهيز «مازورة»

جاهزة لتنسج الأجيال الجديدة على منوالهم، ويختفى التعدد والحيوية اللذين هما أس الإبداع وقرينه.

* * *

الكتاب صدر عن دار شرقيات قى ٤٢٠ صفحة من القطع الكبير مدققا مشكولا، يعيد لوجه الكتاب المصرى بها «، والذي بين أيدينا الجزء الأول يحتوي على توطئه تاريخية، قصيدة النثر قبل بودلير يتفرع عنها ثلاثة مباحث: من النثر الشعري إلى قصيدة النثر، برتران وميلاد النوع. ومن الرومانتيكية إلى بودلير. ثم القسم الأول وبه أربعة فصول: بودلير والغنائية الحديثة، رامبو، وخلق لغة شعرية جديدة. لوتريامون والشعر الجنوني. مالارميده وميتافيزيقا اللغة.

بالإضافة إلى مقدمة طويلة كتبها رفعت سلام، تتبع فيها فاعلية الكتاب، في الشام وبيروت، لدى جماعة مجلة شعر. ومصريا لدى بعض نقادنا الذين ضربوا حصارا من الصمت حول قصيدة النثر فيما كتبوا من دراسات حول الشعر الجديد مثل «عزالدين إسماعيل» في كتابه «الشعر العربى المعاصرة، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية» ومثل كتاب د. عبدالغفار مكاوى «ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر» حيث تنطوى هذه الكتابات وغيرها على رفض للتعددية من حيث هي واقع أو احتمال. الواحدية هي النموذج الذهني الأعلى الذي يسعى الجميع - كل في مجاله - إلى فرضه فرضا بقوة الحذف والإلغاء بالصمت والعصى الإرادى. لامواجهة إذن لفكرة «قصيدة النثر» ولا للقصيدة ذاتها « فيما كان الشعراء يرسخون هامش قصيدة النثر منذ أواخر الستينات حتى صارت نهرا كبيرا ينتظم غالبية الشعراء موضحا - رفعت سلام - جهد الشعراء السبعينيين في تبنى القصيدة الجديدة، ومفهوم جديد للشعر إلى وقتنا الراهن، الذي جاء الكتاب، ليضع حدا للفوضى، وليضع أيدي الشعراء والنقاد على حقيقة الأمر، ماذا يكتبون، ولماذا يكتبون هكذا، هذا إذا قدر للكتاب أن يقرأ جيدا، لا أن يصبح أيقونة نحتمى بها وتبأى باقتنائها، دون رصد تقاطعاتنا وتلاقينا معه، فيما نكتفى بتبنى المقولات من السطح فقط.

* * *

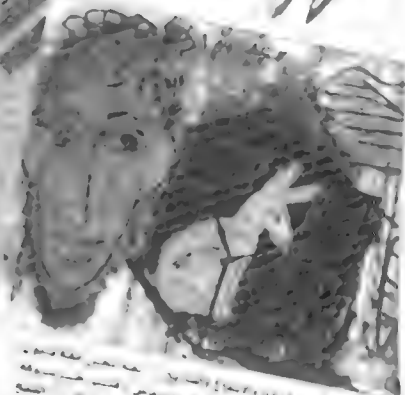
تعالج المؤلف موضوعها أولا بلمحة تاريخية - بعد المدخل مباشرة، متتبعة الخطوات التمهيدية لظهور ما اصطلح على تسميته بـ«قصيدة النثر» في فرنسا، إذ هي لم تنتفع فجأة، في حديقة الأدب الفرنسى، فقد احتاجت إلى تربة ملائمة، وإلى أذهان توزقها بشكل

إضافة

٧٧

قصيدة النثر

سوز برهان



قصيدة النثر بين النظم والحرية
فرض النظم والحرية في القصيدة النثرية
لؤي حيدر

واع الرغبة فى العثور على شكل جديد للشعر، فتفرق مبدئياً، بين النثر الشعري، وقصيدة النثر من حيث هما مجالان أدبيان متمايزان لكنهما - رغم هذا - متماسان ففيهما تبدى نفس الرغبة فى التحرر. ثم ترصد بدايات ظهور المصطلح، ففي سنة ١٧٠٠ ظهر المصطلح على يد الألب «دى بو» حيث كان يطلقه على الروايات، مروراً «بديدر» فيما قبل الرومانتيكية، ثم بداية القرن التاسع عشر، شاتوبريان والرومانتيكية حتى رامبو ولوتريامون، كما تدرس المؤلفة كيف رأى هؤلاء أفق قصيدة النثر وتقنياتها مثل التكوين والإيقاع والصوتيات وجمال الإيقاع.

يأتى بعد ذلك القسم الأول «قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي»، وقد استقرت التسمية وصارت تشكل كل إنجاز الشعراء الفرنسيين، تدرس تقنياتها وعوالم الكتابة لدى أهم شعرائها «منارات الشعر الجديد» بتعبير المؤلفة: بودلير، رامبو، مالارميه، لوتريامون، الذي حاولوا ايجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح، وعلى نقل ما هو أكثر حميمية فى التجربة الشعرية، وتحقيق فعل سحرى وإبداعى، فى إن واحد، ليس مجرد تفسير أوفى للكون (حسب تعبير مالارميه) بل سيطرة على الكون، فهذا الجهد يخاطر بفعل العتفوان الروحي بتفجير الأطر الجاهزة وسحق الأشكال المألوفة للغة وللنظم. وفي هذا الإطار يُدرس بودلير وغنائيمته الحديثة، ورامبو ومحاولته خلق لغة شعرية جديدة، ولوتريامون وشعره الجنونى، ومالارميه وميتافيزيقا اللغة.

وبعد:

من الصعب جداً تلخيص الكتاب أو حتى عرضه عرضاً تفصيلياً، لاغتنائه والشخصيات والإحالات الشعرية المطبق عليها النظر النقدي وهو من بعد - كما قلنا - سفر ضخم يحتاج إلى مراجعة القراءة بعد القراءة لنستفيد من دروسه، ولتفتنى به حياتنا النقدية.

إضاءة: دلالات الخروج

فى النصف الثانى من عقد السبعينات، وكانت الحركة الشعرية تعاني من هيئات متعددة: هيمنة الرواد، وقد وضع خطابهم ومشروعهم الشعرى، واكتمل أو كاد، وهيمنة الخطاب السياسى العالى لجيل سعى «الستينات» فى الشعر المعصرى، بالإضافة طبعاً - وأكيداً - لهيمنة الدولة على حركة النشر والطباعة وتقنين الاتجاهات.. وكان مشروع السادات

الانفتاحى، بدأ يؤتى ثماره المرة، وظهرت مصر للمتابع من بعيد، فارغة من الفكر والثقافة والإبداع، وقد هجرها أغلب المثقفين إلى منافي الدنيا، وبدايات ظهور التلململ الاجتماعى الذى اكتمل فى ١٧ - ١٨ يناير، وقتها وتحديدًا فى يوليو ١٩٧٧، ظهرت مجلة «مطبوعة ماستر» «إضاعة ٧٧»، تضم مجموعة من الشعراء الشباب، يحاولون الخروج على حالة الاسترخاء الفكرى والاجتماعى والثقافى، وكان الشعر هو نشاطهم الأساسى.

شكلت هذه المجموعة أول خروج إبداعى - ثقافى، فى مسار حركة الشعر الحر العربية، وأصبحت هاديا لقريناتها فى الأقطار العربية الأخرى سواء بالعمل مستقلة، أو بالمساهمة والمشاركة فى تحرير «إضاعة ٧٧»: قاسم حداد، على الشراقوى، علوى الهاشمى «البحرين» سيف الرحبى «عمان»، وآخرون كثيرون.

وحين نقول أول خروج، لا نعنى المخالفة الإبداعية من حيث هى كذلك فقط، فقد سبق ومنذ بدايات القرن ظهور خروجات لافتة، وإن كان الدرس النقدي تجاهلها - إلا أخيرا - مثل: حسين عفيف، إبراهيم شكر الله، ومحاولات على أحمد باكثير ولويس عوض، إنما نعنى أن هذا الخروج طرح نفسه فى حركة منظمة لها رؤيتها فى مجالى الإبداع والنقد، وهذا وجه افتراق «إضاعة» عما سبقها، «لاحظ افتتاحيات الأعداد الأولى من المجلة»، وبالتالي أطرت نفسها فى هذا المطبوع: «إضاعة ٧٧»، وكذلك من خلال مساهمات أعضائها فى ندوات الشعر إلقاءً وحواراً ونقاشاً، على مستوى القطر المصرى كله، فيما يشبه حركة التبشير، وهل ننسى أيضاً مجلة كتابات التى حررها رفعت سلام وهو أحد أعضاء الجماعة الفاعلين - انشق عن إضاعة فى العدد الثالث زهى المجلة - كتابات - التى أطلقت اسم «شعراء السبعينات» على هذا الجيل، وقامت بإعداد ملف شامل عنهم.

لا نحاول هنا الوقوف أمام دلالات الفعل الشعرى الذى مثلته إضاعة ٧٧. إن ما يعنينا هو الوقوف أمام دلالات الفعل الشعرى الذى مثلته إضاعة ٧٧.

يعرف شعراء الثمانينات والتسعينات.. إلى آخره، أن إضاعة استتت لهم سنة حميدة، وهى الاجترار على التجريب وارتداد آفاق لم تكن مطروحة، وهذا بالطبع يفسر - إلى حد ما - أن أغلب الدعاوى التى ردها جيل التسعينات، هى مقولات إضاعة، محورة أحيانا وينصها أحيانا أخرى، وفى النهاية الوصول بها إلى منتهاها، بطبيعة تطور الأشياء، لا نعجب - طبعاً - متى عرفنا أن شاعرين من شعراء السبعينات أحدهما إضائى: أمجد ريان، والآخر من جماعة «أصوات» أحمد طه، أكثر منظرين لهذا الجيل.



وبعض أبناء هذا الجيل - الذى يزعم أنه أتى بما لم يأت به الأوائل - كان صديقا للسميعين فى بداياته، وكنا نلحم انبهارهم وغبطتهم حينما يثنى شاعر سميعنى علي قصيدة لأحدهم.

أما جيل الثمانينات - وأنا واحد منه - فكان أغلبيتا - ومازال - صديقا للسميعين، وحوارنا معهم لا ينتهى، وهنا أصبحت إضاءة ليس دلالة على جيل شعرى معين، قدر ما كانت تمنح الجديد شرعيته وتتحمل نصيبها أيضا من الهجوم.

الآن وقد أصبح السميعيون متنفذين فى مصادر النشر سواء فى مجلات الحكومة أو المعارضة، أو بالمشاريع الخاصة، صاروا هم أيضا من يجيزون نشر الإبداع الجديد، سواء بالنشر فى تلك المجلات أو بالترويج له فى جلساتهم، والموضوعية تقتضى أن نقول إنه بقدر استفادة الأجيال الجديدة من إضاءة وما رافقها، بقدر ما كانت استفادة أعضاء إضاءة والآخرين أنفسهم من الأجيال الجديدة. إنها حالة خاصة فى الشعر المصرى إذ ضببطت إضاءة المطبوعة إيقاع الجماعة الشعراء فى الإصدار الأول.

فى يناير ٩٨ صدر العدد ١٥ من إضاءة بعد توقف دام أربعة عشر عاما، فهل كان المناخ الشعرى - الثقافى يقتضى ذلك؟

هاج وماج الشعراء فى مصر منذ بداية التسعينات، وخرجت الممارك إلى العلن، فيما يشبه الحرب الأهلية فى الشعر، وتناثرت الاتهامات، الكبار يتهمون الشباب بالسطحية وعدم الرعى أو القراءة، والشباب يتهمون الكبار بالتكلس وانتهاج دورهم، ويدت الساحة بلا رابط ولاضابط، وضاع الشعر فى المنتصف، وهجرته الجماهير وكثرت دعاوى الحساسية الجديدة، صار الجميع متهمين والجميع قضاة، والجميع متطرفين، وحاول آخرون اعتلاء الموجة بالتبنى والتوجيه تحت وهم الأبوة للجديد، وصار الشارع الثقافى ينظر إلى دعاوى الشعراء الجدد برية وصلت إلى حد الاتهام بالعالة وإلى شعرهم باعتباره شعر جسد فقط، بالغ الشعراء فى رفضهم للجمع بما يومهم بالمغايرة ومحاولات الخروج، لكن ذلك كان السطح الذى يحاول التعبير عن نفسه بفجاجة تحت وطأة إحساسه بالعجز والتهميش، لكن العمق كان وما يزال يشهد تحولات جذرية على جميع المستويات، طفرة مذهلة فى وسائل الاتصال، خروج نظريات كونية كبيرة فى أقل من عقد: نهاية التاريخ.. صدام الحضارات، العولمة، انهيار عالم ظننا أنه حدائى، وظهر عالم اعتقدنا أنه أكثر حداثة، وتاه الشعر واضطرب الشعراء، ولم يتأمل أحد مايجرى حوله، جذرت الرواية أوتادها فى الواقع وصارت تلبى حاجات كان الشعر يقوم

بإشباعها، طبعى بعد ذلك كله أن يظهر التطاحن والتفوق الذى يفرض بدوره استعدادا للعراك والمباحثات، وتبدو الكتابة الذاتية هى المخرج الوحيد، لمعت أسماء بالطبع حاولت أن تعتمص بجمرة الشعر الحقيقى، لكنها تاهت فى بحيرة الصخب والعنف.

حتى إضاءة نفسها فى بداية إصدارها الجديد يناير ٩٨ ظهر عليها الارتباك، حاولت أن تغطى نظريا بشعار عظيم وحقيقى هو: الشعر متعدد وكثير، بما يحمل آمالا نظرية طموحة: «إن ضرورة التمايز الفكرى عن المؤسسات الرسمية ما تزال ضرورة ملحة، بل إنها تزداد إلحاحا فى قلب هذه الحالة المترجعة من اختلاط الأوراق والألوان والصفوف والتيارات التى تضرب حياتنا السياسية والفكرية الراهنة».

ولقد آن أن يتحول ذلك الاضطراب المريض إلى سجال جمالى نظيف، وأن يتحول ذلك الشتات المتناثر إلي تنوع وتعدد باهرين، وأن تتحول «فاشية» نفى الآخر «الشعرى» إلى اعتزاز صحى بالذات، بؤرته العميقة هى الاعتداد بهذا الآخر وأن تتحول النسيمة و«التناذب بالألقاب» إلى حوار راشد بين راشدين» فيما تقول إضاءة ذلك فى محاولة لضبط إيقاع حياتنا الشعرية، قوبلت بانتقادات حادة ورافضة، دون أن يتوجه إليها أحد بالمساهمة فى بلورة مشروع شعرى، يخرجنا من هذا الصخب غير المنتج.

واضح من العدد السادس عشر من إضاءة أن المجلة - الجماعة، أعادت تنظيم صفوفها واستغرقت وقتا فى الإعداد لعددها الجديد الذى ظهر فى يناير ٩٩، فكان عددا دالا على ما سيأتى، وهو أن إضاءة تحاول أن تكون محطة يلتقى عندها الشعراء من شتى أنحاء الوطن العربى، وقد ضمت إلى مجلس تحريرها شعراء لم يكونوا مشاركين فى الإصدار الأو مثل: عبدالمنعم رمضان، محمد فريد أبو سعدة، صلاح اللقانى وآخرين.

وكان العدد الجديد من إضاءة رقم ١٦، فى ١٦٠ صفحة، محوره الأساسى قصيدة النثر الذى اغتنى بمساهمات عديدة لنقاد كبار وشعراء أيضا، ترميها لمحاولة ضبط إيقاع الشعر المنفلت، وكانت الافتتاحية الجماعية «نعم... نحن انقلابيون» محاولة - بها إسناك عسا الميسر - تلمس لبس فيه: «ليسوا أساتذة لأحد، ولا أوصياء على أحد، كما أن لأحد وصيا عليهم» وأن أحلامهم صالحة لإثارة الدهشة «إضاءة ٧٧» فى الإصدار الأول، ضبطت إيقاع الجماعة حتى تبلورت كياناً شعرياً واضحاً ومؤثراً، كانت هى الحدائة الفنية التى لم تستند إلى الحدائة الاجتماعية لتبريرها، وإضاءة فى الإصدار الثانى تحاول ضبط إيقاع حركة الشعر المصرى، وهو طموح لا غللك إزاءه إلا أن نحبيه ونحذب عليه ونتمنى له التوفيق.

أعياد الموتى

أسماء الزيني

يجلس في انتظاره هناك
تحاول الرياح دفعه بقوة إلى
المدى
لكنه

ما زال باقياً هناك
قابلاً كالشيخ في انتظار
القادم الذي
تطارد الكلاب ذيل ثوبه
وتعتدى عليه بالنباح
ما زال باقياً

وماتزال تنزف الجراح
تنهار في دمانه الحصون
تهبط القلاع
وتنتهي مشاعر الطفولة

انتظر القوافل التي
ضلت طريقها إلى حواضر الشمال
مازلت واقفاً على شواطئ المحيط
وهجرة التاريخ تمضي في اتجاه
واحد

يُضيق منى وجهك البريء
ويرجل القبار
تاركاً خيولك التي تموت في
الميدان

تثنى والعراب في أكبادها
وحولها كتائب الموتى
وبركة من الدماء في المكان
يعود بالهواجس التي
تشير في دمانه مواصف الرمال
وتغطي جسده
إلى خبائه الذي



يعيش في مشاعر الأطفال
يعيش في التاريخ نابضاً..
كمولد الحواضر البيضاء..
جامحاً
كالفيل في البداء
أنتظر القوافل التي
تعيش في السماء
مازلت واقفاً على شواطئ
المحيط
وهجرة التاريخ لا تعود للوراء
لكنها قد تمنح الجنود مرة
أخرى..
مهابة الحروب
فتولد القوافل التي
تردد التاريخ مثلماً
تردد الغناء
ليفرح الموتى
وتهبط الأعياد
في منازل الأحياء

الأولي
على بوابة
تنام في براءة الموتى
وحولها الانقراض كالفوضى
وتحتها..
يثن قلبه الشجاع
- الموت لم يكن بديلاً للحياة
بينما
ضرورة القتال
ضرورة الحرب التي
تعلم الإنسان أن يحرر الخيال
ضرورة الحرب التي أقامت
المصون
تهديم المصون
تعلم الجنود أن يواجهوا الفناء
ظاهرين
ليشعروا بمتعة النزال
أنتظر القوافل التي ماتت
ولم تزل تحلم بالحياة في الشمال
وما يزال حلمها

مشاهد

مصطفى عبد الله

وتتركنا في محاسننا
وتطير إلى جنة من خيال
عليها ملائكة ذوات أجنحة خضراء
وبنات ذوات ضفائر من ذهب
تفرى أصابعنا باللعب
وفي المدرسة
نتكوم فوق مقاعد من خشب
قديم
ويخرج ما في حقائبنا من كلام
قديم
فترتعد فرائصنا
وتسكننا الجن والعقاريات
تطردنا من جنة الوهم
تنسى الملائكة الضمر
والبنات ذوات الضفائر
ونرجع يستحقنا الخوف
نعرف طعم الدمع

(١) الطفولة

الربيع يموت على أسطح الفقراء
فترتد قفراً كأرواحهم
فلا الطير تهوى إليها
ولا النور .. إلا لماما
ليتركها في الزوايا
تتنفس أوجاعها
وترين الكتابة فوق جدرانها
والعذابات في الأوجه الكالحة

كل صباح
المقاييب محشوة بالكلام
والقلوب تغافل وحشتها

(٣) الشباب

كان القطار يطوى زمناً
بحلوه ومره
مع المسافة التي بدت بلا نهاية
وفوق رف الأمتعة
أعددت خطتي
حدثتني عن العماثر البيضاء
والحدائق الخضراء
وسينما ، ومسرح ، وملعب
وباعة لكل شيء
وأنتى سوف أكون كاتياً
وشاعراً يردد الشعب قصائدي
ولا يزال مركزان بيننا والقاهرة
الواسطي والعياط
ثم يطأ القطار أرض الجنة
الموعودة
ليس مهماً أى باب من أبوابها
الثمانية
القاهرة إذن ١٩
شوارع تبدأ من باب الحديد
ثم لا تنتهي
العربات الطائفة
والعناوين الضائعة
القاهرة إذن ١٩
كم من أرائك فى حدائقها
لتكفى العاشقين فى ليالى
الصيف
والمشردين فى ليالى الصيف
والشتاء ٢١
الركبات تعبر الطريق
فى وميض يخطف القلب من
الضلوع
والليل - هاهنا - بلارفاق
وعلى أن أبحت عن أريكة

فالملائكة الذين حلمنا بهم
يملأون السماء بهاءً وتورا
هاهم يرقبون خطانا
أو يحصون همس الضمائر فينا
فلا نستطيع مغازلة النسمات
ولا أن نشبك أيدينا ونغني
خشية أن تكررهم العابنا
فيشون بنا
للإله الذى سوف يقذفنا -
بلا رحمة -
فى الجحيم

(٢) الصبا

النخلة العجوز فى فناء جدتي
تفرز أشواكها فى لصي
وحينما ألود بجذعها
مفتبئاً من عصا أبي
ووجهه المليء بالغضب
تلفظنى إلى العراء
مع الكلاب والقطاط الشاردة
فتأنس بي
ولا أنس إلا حين تهجم قطة فى
حجري
فيصعد الدفء إلى عروقي
ويغشيني النعاس خائفاً
ثم أفيق تائهاً مبتلاً
ربما لأن عابراً سقى الجدار
- غافلاً أو واعياً -
وربما لأننى بللت روحي بالدموع
وغفوت ذاهلاً



خلت من عاشقين لي
وأن أوصل الدبيب
حين تطلع الشمس على جلدي
أطوف بالميادين التي أعرف بعض
أهلها:

طلعت حرب ، مصطفى كامل ،
إبراهيم باشا
وأتابع النساء من بعيد
مليون امرأة:
بيضاء ، سمراء ، شقراء ، لا لون
لها ، والفيد كل مليحة بمذاق
ولا يجللهن السواد
فقط يتأملن الفتارين
ويضحكن بلا سبب!

وللائداء والأرداف رجة
وستطو على وجوه القوم
إذ يتخبطون في الزحام
ثم يمشون بلا هدف
أو هكذا يبدو
ولعلم - مثلى - يفتشون عن
وظيفة خيالية

أو عذوان ضائع
أو مطعم رخيص
وفي فنادق النجوم تلمع الأضواء
وتلمع الثياب والسيقان والأحذية
وتنطفئ الحياة في قلوبنا المجهدة
نلوذ بالأركان كالعناكب
ونحنى لنلقط الفتات من على
البلاط

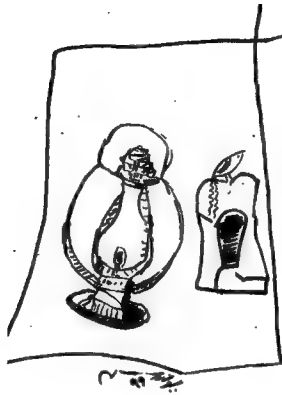
أو من صناديق القمامة المتخمة

القاهرة - إذن - هكذا
لكنها أرحم من بيروت قريتي
وهكذا..
لكنها أرحب من قلوب من تركتهم

معلقين في جذوع النخل
وإن أعود
حتى وإن ضربت خيمتي
في كل حي ليلة
ثم واصل المسير
حاملًا وطني على ظهري
وموسعًا في القلب مقبرة
لكل حلم مات أو ضاع سدى
لكل ما فقدت من براءة
وما عرفت من آسئ
لكل ما كتبت من قصائد
وما قرأت من كتب
فكلها لم يشغفني.

(٤) الاعتقال

أن تعود إلى مسكنك المجازي
ذات ليلة .. فتلقاهم
فهذا يعني أنك مرصود
أن أنفاسك معدودة
وكلامك منقوش على زجاج المقهي
وعلى وجه الريح
وأنك حينما لعبت بك الضمير
الردينة
قلت كلاماً رديئاً
عن الفساد والسلطة والحرية
ولمعت الحاكم والمحكوم
والظالم والمظلوم
وباختصار .. صرت مشبوهاً
هاهم يرشقون البنادق في صدرك
أنت شقي .. وإرهابي
وسوف تقاد إلى حيث تعرف
أن الكلام خطيئة
وأن السكوت نهب



فلتنهشوا لحمي وأنتم آمنون
 أن صرختي سوف تموت
 وأنكم سوف تمشطون كل بقعة
 وتكتمون كل صرخة تهتف
 باسم الله، الحب، العدل، النور
 الحرية
 لكنها - صرخاتنا - في العالم
 السفلي
 سوف تلتقي
 وتطارديكم أشباحنا
 خارجة من الفضاء كله
 وأنتم لن تقدروا
 أن تفسروا الفضاء في زخزعة
 أو تشفقوا الأشباح!!

في المعتقل
 ملقى على البلاط وسط آخرين

وسط البول والعرق
 يشرثرون:

كم مرة جاءوا
 وماذا فقدوا حينما عانوا
 إذن .. أنت لم تفقد شيئاً

فلن تعود
 وهذه العصاية السوداء فوق

عينيك
 لن تزيد الظلمة التي في داخلك
 الظلمة التي تشكلت في ألف ليلة
 وليلة

وباركتها الالهة

ثلاث قصائد

أحمد زرزور

١ - ينكش دولة

أيها الدبور النكاش على السطح المهجور؛
 ألا تعلم أنك تزعج بئرا اختفت رائحته ، وقمرأ لم يعد يصامىء،
 وهديلاً كذب فن رقصة
 الحور؟

دع هزائمتنا تتوسد أطفالاً مفقودين غادرناهم.
 دع العامزات زلزلن
 واستسلمن.
 دع حارة سعيدة بفتاها إذ يتزوج الأميرات ويقود الجماهير
 دع الثورة ضاحكة إذ تنتقل صياداً لا تنفذ أحابيله.
 دع الغرور إذ يفهم اليعسوب المرتعش والجسد الممتوج
 دع البئر يمنحني سمكة متكلمة تكمل منظومة السحر.
 دع صبية ، كما كانت، تطيعني عبر الهواء.



إنها يا صديقي دولة
كانت
مثلى تحلم

٢ - «مقبرة» يدخل فيها ، ليعيش أكثر*

لم يستطع الصراخ
لم يستطع الصمت
الموسيقى التي من أجلها جاء: تتعثر بين الأقدام
ولا نجمة تجرؤ على الاحتجاج - لئلا ينتبه الأعداء -
وفي كل خطوة
تتطايير ، بين أيدي الأطفال،
حكايات تريد
أن
تتنام.

حسناً،
لتضاً المقابر
ليتنح العزازيل**
لتضع الحبيبة حزنها كاملاً ومحروساً:
هكذا المحبة تطعن،
والنهر يصيد صبره،
وثانية..
يستأنف
الغرقى
رقصاتهم

٣ - الهواء خارج الرفرفة

ليس صواباً ما تفعله الآن: الأعاصير انزعجت لقلّة نومها، وهى لم تخلق
العوبة - هكذا - بينكما
أنت سدنت روحك بثرثرة أعضائك،

وكثير من الصمت كان سيدلك على الوحش
الكامن في دمعته.

خفت من الجعارين التي أهدت تعويذتها لرفاق،
فسبقتهم الجميلات إلى أعشاش الظهيرة،
وهكذا تعلموا كيف يسيطرون.

الجعارين مرشدك المهجور إلى حقيقة الورد
التي ينصف أنف لمستها،
الجعارين التهمت وهمك والهجاء الذي شع،
فما الذي طويلاً طويلاً: تجشأت
ولم
تزد
رعباً؟

أمامك رحلة طويلة، وسرير غريب ترقد فيه، لن تقبلك فتاة سمراء بلطف
المساء - كما يقول فيليب لا ركن -
والكتف المفروش لجداول الخيبات لن يخطو خارج ظلمة، وستبدو
الأشياء طبيعية ومألوفة.

إنها صبرورة الهواء العميق،
الهواء الذي يدعوك ، الآن،
لتشاهد
التمو
الحزين
للأزهار.

• تموير من جملة «مقبرة يدخل فيها المرء ليعيش أكثر» للدكتور مصطفى الرزاز -
أخبار الأدب ١٩٩٨/١١/١،
•• جمع عزرائيل.

قصتان

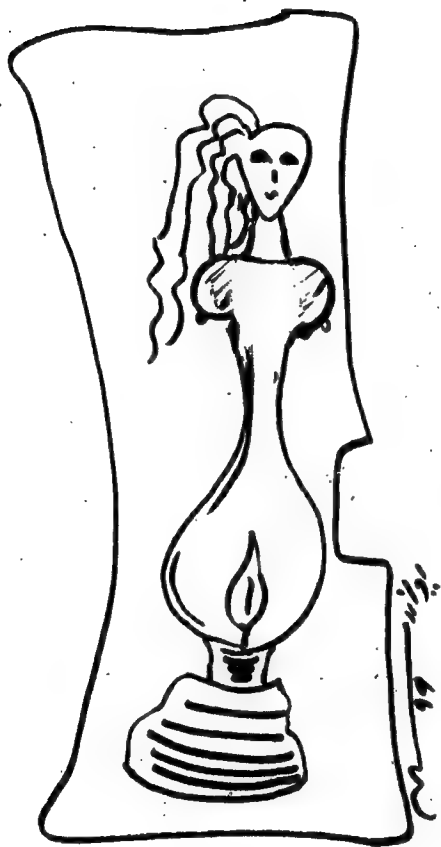
أحمد رجب شلتوت

خواية

بوجف ووجل رخت أنزع عنها الشيا
ولما بلغ العرى تمامه امتدت يدي ، تلامس البهاء ،
تروم التيقن من أنه ليس وهما .
ولما تأكدت أرسلت شفتي تمسحان الدروب التي اكتشفتها الأصابع .

توجست من الغرق في بحر عينيها ، أطبقت عليها الجفون ، افتقدت البحر .
رجوتها أن ترده لى . ألا تصمر الجنان . قبلت الجفون فانمضت وضاع منى
البحر .

لثمت الشفاء وطابع الحسن ، وكل ما عشقت في الوجه الجميل .



بنزق أبحث عن البحر، لكن كلما تطأ شفتائى موضعاً ينمحي . ضامنت كل الملامح الجميلة.
 بدت رأسها مثل بيضة كبيرة، وعند أعلي الرأس، تماماً في الموضع الذي كان مفرقاً للشعر ، اكتشفت ثقباً صغيراً . أخافنى حجم البيضة المثقوبة ، خفت أن تقعس رخا أو أفعى . لا بد من قتل الوحش وهو بعد وليد .
 لم يكن على الأرض إلا حذائينا والملابس . بحثت فوجدت منفضة السجائر . هوى ت بها على بى بضمة الوحش فتهمشت .
 رسم الدم على الوسادة والملاءة خارطة لعالم كنت أرجوه ، صرخت فأسود الأحمر .. انتشرت على الوسادة والملاءة جيوش من دود أسود . أنقبضت معدتى . قننت خمر الذخوة ملوثاً الجسد، الذي لم تفارقه الفتنة بعد .

المخبوء

يوثق الرجل الوحيد بأن ثمة كنزاً مخبوءاً أسفل الجدار خباء الجد لأجله .
 والجد ما يفتأ يزور حفيده في المنام ليلة بعد أخرى، يطالبه بإكتشاف الكنز .
 أراء مكانه لثلاث ليالات متعاقبات فلا يجب أن ينكص الحفيد أو يتقاعس .

حضر في المكان الذي بأن له في الحلم . لم يجد شيئاً . أترى شيطاننا
 تقمص صورة الجد لى ضله! أم تراه كذب على حفى ده يقصد السفرى ؟
 قى ل عن الجد أنه ولى صالح ذو كرامات .. فهل يكذب أو يدع الشيطان
 يتمثل صورته ؟

واصل الحفر ، وقبل أن تمكن منه اليأس ارتطمت حافة الفأس بجسم معدنى .
 أخيراً وجد الكنز .
 صندوق من الحديد الصدى ، عالجه بالفأس حتى فتحه . تناثرت محتويات
 الصندوق على الأرض . ثمة أشياء بدت له بلا قيمة :
 زجاجات فارغة، ورضاعات أطفال، وعدد كبرى ر من المفاتيح مختفلة الأشكال
 والأحجام ، حطام لعب أطفال، وكيس ملئ بالمسامير وقنار كبير من الورق
 المقوى .

أتري المفاتيح هي مفاتيح الكنز، والأشياء الأخرى للتعمية والتمويه أم أن

الخبيل قد أصاب الجد الحكيم فى أخريات أيامه؟

راح يطوف بالحجرات .. يجبل النظر فى الأسقف والجدران.
الغروب تملأ أوجه الحوائط .. لم يكن ينتبه لها، فلما تأمل اكتشف إنها ترسم
صورة للجد. يبدو أن الجد الحكيم كان أثما فاستحق أن يصلب على الجدران وإلى
الأبد.

قررت أن يدق المسامير فى الجسد المطلوب ، ولما نفذت المسامير راح يعلم
محتويات الصندوق ويعلقها فى المسامير.
حتى غطى ملامح الجد . ولما فرغ تأمل الجدران ثم هتف:
- الكنز.. الكنز.

قفز وخبط رأسه بيديه ، والأرض بقدميه .. فقد صنع من محتويات
صندوق الجد لوحة رائعة وسيحول البيت القديم إلى مزار ، يدفع الزائر
جنيهاً ليرى اللوحة، وخمسة جنيهاً أن أراد التقاط صورة لها.

لما أعاد التأمل اكتشف فراغاً من منتصف اللوحة..
علق فيه الصندوق ثم نزعها ورمها، الصندوق صدى وقمىء.. علق مراه
ليرى فيها المشاهد بنفسه ويملاً بصورته فراغ اللوحة .. نظر فى المراه .. تأمل
وجهه.. يشبه جده .. له نفس الملامح المصلوبة على الجدار..
أغمضى عينيه ، فرأى نفسه يتأرجح فى المساحة الخالية.
عاودته النشوة لإكتمال اللوحة . أحضر حبلاً . يثبت أحد طرفيه فى أعلى
الجدار . لف الطرف الآخر حول رقبته، وقفز فى الهواء.

تواصل

وصايا الاحتضار العشرين

عينيك	تغزل في وجهي كثيراً
لكنى أوصيك حبيبي	ثم أصبر حتى أدير الظهر
عند مرورك بالجسر البحري	إذن:
أن تمنحني فتات من ذكراك	إغرز خنجرك الموبوء بسميات
لا تنزع من جثمانى أيام صباى	الأحلام بمنقي
وأذكرنى حين ميلادتى بالعدو	حاذر .. من أن ألتفت ورائى
إليك	فأراك
لا أصبأ بالخلا ن قدر جنونى	فيساقط وجهك خجلاً
بالنظر إلى عينيك	يتقدم ميقات الموت لدى ثواني
كانت تأخذنى عيناك إلى المجهول	من جراء الحزن عليك
تتأرجح بى فوق الوتر النوراي	حبيبي..
القادم من عين الشمس	لا تحزن بعد أفول الروح بجوفى
كنت صغيراً لكنى	أو تسمح للندم الناري
أدركت بأن الموت سينب من بين	أن يشهد عينيك لترى جرمك
يديك	يتعانق وتراب الأرض
	ممدود على قدميك
	حاذر .. من أن تذرف فوقى دموعاً
	للحسرة
	من عين كانت بجرأً للأحلام
	فأموت مرتين
	موتاً على يديك .. وموتاً من أجل

محمود محمد عامر

- سوهاج

بعيداً عن الأجنحة الرسمية

يحل عيد شم النسيم بعد أيام (فى الثانى عشر من أبريل)، وقد أصبح هذا اليوم الآن هو العيد الشعبى الأول والوحيد الذى يحتفل به المصريون بكل فئاتهم وطوائفهم بشكل فريد جدير بالاهتمام إذ حافظوا على هذا التقليد منذ آلاف السنين حتى اليوم، ورغم اختلاف التيارات الفكرية والثقافية التى تعاقبت على المجتمع المصرى من العصر الفرعونى إلى الآن.

وتختلف بعض مظاهر الاحتفال من إقليم لآخر. وتتخذ في منطقة القناة بمحافظاتها الثلاث: بورسعيد والإسماعيلية والسويس مظهراً خاصاً نشأ منذ أكثر من سبعين عاماً في خضم اشتعال الصراع الوطنى ضد الاحتلال العسكرى البريطانى، ويتمثل في صنع دمية من القماش يطلقون عليها (عروسة اللبى) أو (اللبى) تظل معلقة في صنع إنسان مشنوق لعدة أيام، حتى يحل موعد (الزفة) وهو موكب شعبى يشابه مواكب التجريس التى عرفتها المدن المصرية في العصر المملوكى. فتساق الدمية ومن خلفها الجموع تلقى عليها اللعنات، وتهجو الاحتلال الأجنبى وقادته مثلاً في الدمية التى ترمز إليه حتى تلقى في النار.

منذ عودة سكان مدينة بورسعيد - على وجه الخصوص - إلى مدينتهم فى أعقاب انتصار أكتوبر ١٩٧٣ العسكرى. ظهر فى المدينة تطور جديد شمل هذا التقليد الشعبى الخاص. فلم تعد الدمية ترمز إلى قادة الاحتلال البريطانى كما كانت، بل أى شخصية يحمل لها المواطنون شعوراً بالضغينة أو العداء. فهى مرة تمثل عدواً أجنبياً جديداً كبيجين وشارون وموشى ديان من قادة العدو الصهيونى. وفي مرات أخرى - أكثر تكراراً - تمثل شخصيات يحمل لها أبناء بورسعيد شعوراً بالضغينة وإن كانت شخصيات وطنية (بمعنى مصرية) كتجار المخدرات والمهربين وبعض كبار المسؤولين الذين لاحقتهم على مراحل مختلفة اتهامات بالفساد أو الرشوة، أو بعض حكام مباريات كرة القدم، ومذيعى مبارياتها الذين يتهمهم جمهور المدينة بالتحيز ضد ناديهم الرياضى (النادى المصرى).

وهكذا امتدت روح النقد والهزاء لتشمل كل ما يتصور أبناء المدينة أنهم يعوقون أحلامهم الإنسانية المشروعة في السكن والعلاج والتعليم وغيرها من الخدمات الأساسية.

وامتد الإتساع في موضوع الهزاء إلى أساليب التعبير الفني أيضاً، وتلك نتيجة منطقية فلم تعد الدمية وحدها قادرة على التعبير عما يشغل الفنان الشعبي، لذلك ظهرت في شوارع المدينة مسارح شعبية بسيطة توضع فوقها عدة دمي تعبر عن الموقف الذي يريد الفنان الشعبي السخرية منه وكأنه يصنع مشهداً كاريكاتورياً كاملاً ومجسداً على خشبة المسرح التي أضيف إليها الديكورات والاكسسوارات والأزياء المناسبة والتي تعطي مصداقية أكبر للمشاهد المتعطلي الصامت. واستعان الفنان الشعبي فضلاً عن ذلك بعدد كبير من رسوم الكاريكاتير التي توضع على هيئة معرض مفتوح مجاور للمسرح. وقد تعرضت لهذا الموضوع بشكل عملي شامل ودقيق باحثة الفنون الشعبية عائشة شكر في رسالتها الجامعية غير المنشورة، والمحمولة بمكتبتى أكاديمية الفنون ومركز الفنون الشعبية، فرصدت مظاهر هذا التحول في صيغ التعبير الفني وبحثت عن مبرراته وأسبابه في التكوين الثقافي لسكان المدينة وواقعهم الاجتماعي.

ويعني هنا الآن الإشارة إلى أهمية التفاعلات الهيئات الشعبية والرسمية إلى هذه الدراسة الفريدة وبحث أثر هذه الظاهرة فنياً واجتماعياً وأساليب توظيفها واستثمارها في تحقيق تلاحم بين النخب الثقافية والفنية والقاعدة الاجتماعية العريضة.

ففي الوقت الذي تنشغل فيه الأجهزة الرسمية الثقافية بإقامة العديد من المهرجانات الفنية والاحتفالات التي تخرج معزولة من محيطها الاجتماعي غريبة عنه نجد على بعد خطوات منا مهرجاناً شعبياً حقيقياً زاخراً بكل فنون العرض من مسرح شعبي وغناء وشعر إلى عشرات المعارض الشعبية للكاريكاتير.. فهل نلتفت؟
كل سنة وأنت طيب

أحمد عز العرب





بوانش
٩٦

التمن : جنيهان

شركة الأهل للطباعة والنشر

رقم الإيداع ٩٦/٧٥١٢